



# الفكر الإسلامي المعاصر

بين النظرية والتطبيق

الدكتور أحمد عسائي

المجلد الثاني



# القدر الذي لا يحد في المعاصر

بين النظرية والتطبيق

الدكتور أحمد عسائي

المجلد الثاني

(ح) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، ١٤٢٥هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية

رحماني، أحمد

النقد الإسلامي المعاصر بين النظرية والتطبيق. / أحمد رحمانى  
- الرياض.

٤٩٩ ص؛ ٢٤×١٧ سم

ردمك: ٨-٢٢-٨٩٠-٩٩٦٠ (مجموعة)

(YJ) 9970-190-28-8

١- الأدب العربي - نقد ٢- الأدب الإسلامي أ- العنوان

1444/7489

دیوی ۹، ۸۱۰

رقم الإيداع: ٦٤٨٩ / ١٤٢٤

ردمك: ٨-٢٢-٨٩٠-٩٩٦٠ (مجموعة)

(۲۷) ۹۹۶۰-۸۹۰-۲۴-۴

أصل هذا الكتاب رسالة لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر

من معهد الآداب واللغة العربية في جامعة قسنطينة بالجزائر

سنة ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية

ص. ب ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣

الطبعة الأولى ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م







## الباب الرابع المنهج النقدي

الفصل الأول: نقد النقد الغربي

الفصل الثاني: منهج النقد الإسلامي

الفصل الثالث: المنهج النقدي في ظل العلوم الإنسانية

الفصل الرابع: المصطلح ومشكلاته



## توطئة

إذا كان المنهج الإسلامي - كما أرى - لا بد من أن ينطلق من الخطوات التي تحددها الآية: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُنِيرٍ﴾ [الحج: ٢٨]، وقد لا يكون إسلامياً أي منهج يتخلى عن هذه الخطوات الثلاث، فإن المناهج الغربية - في الواقع - تعتمد بعض تلك الخطوات، ولكنها - بحكم جهلها لقيمة «الكتاب المنير» - لا تعتمد أصلاً، وإنما تكتفي بالعقل والتجربة، وهما عاملان أساسيان في المنهج الإسلامي<sup>(١)</sup> أيضاً، ولكنهما لا يغنيان عن «الكتاب المنير» على أي حال، لأن العقل يحتاج إلى ضوابط، لا يمدّها به غير الكتاب المنير. كما أن التجربة تحتاج إلى عقل يعين على التفسير، لذلك أضحي النص هو السلطة المرجعية الأساسية للعقل العربي<sup>(٢)</sup>، بل إن الأشعري «قد شق طريقاً يقيد العقل بالنقل، ويشرح النقل بالعقل»<sup>(٣)</sup>.

وقد انتبه بعض الباحثين في مجال المنهج إلى علاقة العقل بالتجربة، ولكنهم لم ينتبهوا إلى علاقتهما معاً بالكتاب المنير، وعلى سبيل المثال نورد هذا النص للدكتور محمد فتحي الشنقيطي، الذي يقول فيه: «وإذا كنا ذكرنا أن الغرض خطوة يخطوها العقل في اقتحامه للمجهول، فليس يترتب على هذا أن يكون للعقل مطلق الحرية في إبداع ما شاء من أفكار. هناك إذا ارتباط متصل

(١) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص ٣٤٤، ٣٣٦ (لا سيما فكرته عن العقل البرهاني

بقسميه النظري والتجريبي).

(٢) نفسه / ١٠٥.

(٣) نفسه / ١١٦.

لا ينقطع بين التأمل العقلي وبين الواقع التجريبي؛ وذلك لأننا نلوذ بالفروض لا لكي نمضي في طريق تحدده لنا تأملاتنا، بل لكي نسلك السبيل الذي يمكننا من أن ننتفع غاية الانتفاع من ملاحظتنا وتجاربنا. فالفرض إذا مرتبط أوثق ارتباط بهذه الملاحظات والتجارب، ونحن إنما نستعين بالفرض كفكرة تغطي فجوة في محيط بحثنا، وكمن من فروض خيالية قطعت صلتها بالواقع التجريبي، فضللَّ الباحثين إما تضليل<sup>(١)</sup>.

فإن كان هذا الاعتراف بضرورة الملاحظة والتجربة لتقييد العقل وضبطه لئلا يجنح نحو الخيال ثم الوهم، الذي لا ترجى منه فائدة، فيضلُّ الباحثين قد كان حجة قوية على حتمية الترابط بين التجربة وبين العقل على أساس أن التقدم العلمي يؤدي إلى إنتاج فكري فلسفي ناضج في نظره للكون والحياة، فإن الأمر نفسه يقال بخصوص ضرورة «الكتاب المنير» الذي ينهض بدورين أساسيين:

١- إنارة الطريق للباحث لمعرفة المجهول، ولا سيما بالنسبة لما لا يخضع للتجربة.

٢- ضبط المنهج لئلا يؤدي إلى التضليل، كالذي وقع فيه دارون بخصوص أصل الإنسان. ولكي نتبين الأمر جيداً، لا بد من أن نمر بالأفكار التي تعالجها الفصول الآتية.

(١) محمد فتحي الشقيطي: أسس المنطق والمنهج العلمي، ص ١٤١، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٠.

## الفصل الأول نقد النقد الغربي

كما أن الحضارات يقوم بعضها على أنقاض بعض، فكذلك الاتجاهات الأدبية والنماذج النقدية يقوم بعضها على أنقاض بعض. وتشارك صفة التداول بين كل تلك المتصارعات على البقاء كلها، ولكن البقاء للأصلح.

لهذا لا بد قبل الحديث عن المنهج النقدي الإسلامي، يقترح هنا بديلاً هو الأصلح أن نعرض لرأي النقاد الإسلاميين المعاصرين في «النقد الغربي ومناهجه»، ومستحدث - من أجل بيان ذلك - عن أربع نقاط، هي الطريقة المثلى في نقد الفكر الغربي ومناهجه كما يتصورها محمد حسين فضل الله، ونقد المدارس والمذاهب الغربية، وسنركز هنا على ناقدَيْن؛ هما رضا النحوي ونجيب الكيلاني. ثم نردف ذلك بنقد المناهج النقدية الغربية، كما يتجلى عند كل من سيد قطب، وعماد الدين خليل. ونخلص في النقطة الرابعة إلى تقويم محمد إقبال عروى للمنهج الإسلامي نفسه، لنضع ذلك التقويم مقدمة لحديث عن المنهج الإسلامي في النقد.

أولاً: الطريقة المثلى في نقد الفكر الغربي:

لقد عالج محمد حسين فضل الله «الأسلوب الخطأ في نقد الحضارة الحديثة»<sup>(١)</sup> في كتابه خطوات على طريق الإسلام مبيناً أن من مظاهر الخطأ في أساليب التوجيه الإسلامي طبيعة الحديث والنقد، الذي يوجه التيار الإسلامي للحضارة الحديثة وعيوبها ومشكلاتها ونتائجها السيئة في حياة الناس، بسبب ما

(١) محمد حسين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، ص ٣٤٥.

ترتكز عليه من مبادئ ليست سليمة؛ كالأغلو في الحرية الفردية وما ينجر عنها من مفاسد أخلاقية وانحلال كبير، مما جعل الأخلاق العامة عرضة للانهار<sup>(١)</sup>.

فهو يرى أن ذلك أمر حادث فعلاً، ولكن طريقة النقد للفكر الغربي ينبغي ألا تكون موجهة للنتائج، والجزئيات، وإنما ينبغي أن توجه أصلاً إلى المناهج والأصول الفلسفية، التي أدت إلى تلك النتائج. ومن ثم يصبح أسلوب الإحصائيات العالمية في عدد جرائم الجنس، وحوادث الإدمان، وطبيعة العلاقات الجنسية، وطبيعة الحرية التي استباححت العلاقة بين الجنسين في أسوأ أحوالها، لا يهم؛ «لأن مثل هذا الأسلوب قد يجدي في نطاق المجتمعات التي لا زالت مؤمنة بالقيم والمثل الأخلاقية التي تبدو - على أساسها - مثل هذه النتائج أمراً فظيلاً يبعث على القرف والاشمئزاز، ويدفع إلى الاحتجاج والاستنكار، ككثير من المجتمعات الإسلامية، التي لم تستطع المفاهيم الحديثة للحياة والأخلاق أن تغلب على مفاهيمها الروحية، أو تمحو من حياتها آثار تلك المفاهيم، أو تفقدها الميزان الصحيح الذي يحتفظ للمفهوم بمصداقه، وللكتليات بجزئياتها دون خلل أو ارتباك»<sup>(٢)</sup>.

فالنقد الموجه للفكر الغربي، لا يمكن أن ينفع إذا ظل يعتمد أسلوب الإحصائيات أو التركيز على الجزئيات، وإنما تصبح له أهميته حين يوجه للأصول الفلسفية التي بنيت على أساسها الأنظمة المعرفية بصورة عامة، وأدت إلى تلك النتائج الضارة. إنها «كانت فلسفة معينة، تحاول أن تفلسف الانحراف على أنه ثورة، وتفسر التمرد على القيم والمفاهيم الروحية بأنه حركة في حياة

(١) محمد حين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، ص ٣٤٧.

(٢) نفسه/ ٣٤٨.



المجتمع، وتعتبر الإنسان وحده مصدر القيم دون اعتبار لأي شيء يتجاوزه أو يخرج عنه<sup>(١)</sup>. فمثل هذه الأصول الفلسفية هي التي ينبغي أن يوجه إليها النقد؛ ليتبين للقراء بعد ذلك خطأ المنهج وأخطار ما ينجم عنه من نتائج. ومن ثم، فإننا «نناقش فائدة هذا الأسلوب في هذه المجالات المعقدة التي يتركز فيها الانحراف على الفلسفة، وينطلق فيها التمرد من الفكر؛ لأن مثل ذلك يحتاج إلى أسلوب يرتفع إلى مناقشة المفاهيم ومحاكمتها في نطاقها الفكري والفلسفي والاجتماعي بشكل عام، ثم في ملاحظة الواقع في ضوء هذه المفاهيم أو تلك، لئلا تبعد النظرية عن التطبيق والمفهوم عن المصداق»<sup>(٢)</sup>.

وليس ذلك فحسب، بل لا بد من تعميق النظرة في أسباب انحراف الجُلُور الفلسفية نفسها؛ إذ قد نردها إلى «فراغ الإنسان الغربي من الروح»، ثم نفاجاً حين نجد الظاهرة تنفّش بالصفات نفسها في مجتمع روحاني، وعلى هذا فإن «من الخير لنا أن نناقش أي انحراف، وأي تطور جديد يختلف مع مفاهيمنا الإسلامية على أساس من النفاذ إلى أعماقه، والوصول إلى منابعه الأصلية في ذهن الإنسان وفكره وحياته، لنستطيع الاحتفاظ بالمستوى اللائق للعمل، والتطور الطبيعي للمشكلة، لئلا يكون العمل شيئاً جامداً بارداً لا يثير حرارة، ولا يدفع إلى حياة، بل يبقى مجرد أصداء تتلاشى في الفراغ»<sup>(٣)</sup>، بل ينبغي أن تكون نظرتنا حين نقد الفكر الغربي ومناهجه متجاوزة للمحيط الذي نعيشه، لكي نمنح منهجنا الأصالة والاستمرار والشمول، والسلامة والدقة والحياة في كل زمان ومكان.

(١) خطوات على طريق الإسلام، ص ٣٤٩.

(٢) نفسه/ ٣٥٠.

(٣) نفسه/ ٣٥١.

## ثانياً: نقد المذاهب والمدارس الغربية:

شيء طبعى أن يكون النقد الموجه إلى المذاهب الأدبية الغربية عميقاً، وإلا فقد معناه. وليس ذلك فحسب، بل يمكن ألا يكون للاتجاه الإسلامى مسوغه المقنع، ولهذا كان من أولى الأوليات أن تكشف عيوب هذه المذاهب. وقد تجرد لذلك بعض النقاد، مثل عدنان النحوي الذي وقف عند جميع المذاهب الأدبية وبين أن منهجه في نقدها يقوم على تأمل القاعدة الفكرية، لا الجانب الجمالي للشعر أو القصة<sup>(١)</sup>.

ولكن ذلك لا يمنع من حصر أهم الخصائص المميزة للمذاهب الغربية، من كلاسيكية ورومانسية وواقعية مختلفة وبرنامبية ورمزية وسريالية ووجودية. وقد لاحظ نتيجة ذلك التأمل أن التحول السريع الذي تشهده المذاهب الأدبية في الغرب إما كان بسبب القلق الذي يعانيه الإنسان، ولم يكن نتيجة تطور ونمو وإبداع<sup>(٢)</sup>.

وقد بدأ نقده للأدب اليوناني القديم منطلقاً من تعرية الجذر الفلسفي الذي يقوم عليه، إذ كانت فكرة الدين والألوهية عندهم قائمة على تعدد الآلهة، ومن ثم فقد كانت محرفة ومشوهة تماماً، مما جعل الأديب اليوناني، وهو ثمرة تلك الفلسفة وذلك الاعتقاد، يجسم الوثنية والكفر، وقلماً يعرض لمعاني الخير<sup>(٣)</sup>. ولم يكن الأدب الروماني ليختلف عن الأدب اليوناني، لأن الفكر الذي يقوم عليه كان يستخف بالدين، ويقوم في عقيدته على الوثنية، مما ميزه بالانحلال الخلقي وإشاعة الفاحشة<sup>(٤)</sup>.

(١) النحوي: الأدب الإسلامى إنسانيته وعالمية، ص ١٧١.

(٢) نفسه / ١٧٢.

(٣) نفسه / ١٧٤.

(٤) نفسه / ١٧٤-١٧٥.

وقد كان كل ذلك - في رأيه - تركة ورثها الأدب الغربي، مما جعل النقاد الأوروبيين يعكفون عليها، ويتخذونها مثلاً يستخرجون منه القواعد الأدبية وأسسها الفكرية؛ فلقد كان يمثل مرجعية المذاهب الجديدة في أوروبا<sup>(١)</sup>.

وهكذا نشأ المذهب الكلاسيكي على يد «بوالو» في فرنسا و«جون دريدن» في إنجلترا يمجّد العقل ويغالي في ذلك. غير أن العقل الكلاسيكي كان يحمل - بفعل الوراثة - المفهوم الوثنى الذي لا ينتج إلا أدباً يعبر عن ظاهرة القلق، ويفتقر إلى العقيدة الصحيحة؛ لأنها كانت تجمع بين المسيحية المحرفة، والوثنية اليونانية الرومانية<sup>(٢)</sup>.

ولم يكن الأدب الرومانسي إلا رد فعل ضد المغالاة في تمجيد العقل، لذلك وقع في الغلو حين أطلق العنان للخيال والعاطفة، وعلى هذا لم يستطع أن يقدم الحلول الدائمة لمشكلات مستجدة، ولم يقدّم على نظرة شاملة وفكر أو فلسفة أو عقيدة ناضجة وسليمة. فلقد كانت الأخلاق التي اعتمدها «لا تزيد عن أعراف وتقاليد، وبقايا نظرة دينية، وكمية هائلة في الحكم البشري المضطرب، والوثنية المتخلفة»<sup>(٣)</sup>.

وهكذا مهد الغلو في العاطفة والخيال لظهور مذهب الواقعية، التي طرحت أفكاراً لم تكن سوى رد فعل ضد الرومانسية، مما جعلها تغرق في المادية، مركزة على المذهب العلمي التجريبي، الذي لم يكن في الحقيقة إلا تخميناً؛ كنظرية داروين في الشوّه والارتقاء، التي أعادت أصل الإنسان إلى قرد، وفرويد عالم النفس الذي ركز على الجانب الغريزي الجنسي في الإنسان؛ ليفسر به

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ١٨٠.

(٢) نفسه/ ١٨٢.

(٣) نفسه/ ١٨٤-١٨٥.

السلوكات كلها. وقد التقت التجريبية مع الفلسفة الوضعية في تعظيم دور التجربة، واعتباره مصدر المعرفة والعلم والحقيقة، وإلى تعظيم دور الواقع والطبيعة أو «الحس»، لتدل على معنى واحد يرفض المثالية والدين.

وهكذا ظهر «رولا» ليدعو إلى التجربة الأدبية في القصة والمسرح. وظهر «بلزاك» داعية للواقعية الانتقادية التي تُعنى برسم الشر في واقع الإنسان. ومكسيم جوركي مجسماً للأفكار الماركسية<sup>(١)</sup>.

وعلى هذا الأساس لم يصبح الواقع واقعاً حقيقياً كما يقدمه الإسلام في ظل العقيدة الصحيحة، التي تمتد الغلو وتحب الاعتدال، وتحدد العلاقة بين الإنسان والواقع والطبيعة تحديداً يصدر عن نور الإيمان في ميادينها المختلفة من عبادة وخلافة وأمانة وعمارة وإبتلاء<sup>(٢)</sup>.

وكانت البرناسية في نظر «النحوي» رد فعل كذلك، وفي الحقيقة إن هذه التسمية تشير إلى الارتباط النفسي والعاطفي والفكري الذي يظل قائماً على النظرة الوثنية والفكر المادي متمثلاً في تمرد «لو كنت لدليل» و«تيوفيل جوتي» على الغاية من الأدب، باعتباره غاية في ذاته؛ لأن «الفن للفن» لا للأخلاق أو الخير أو الشر. ولكن في الحقيقة، كان هذا المذهب مفجراً للشهوة والإباحية والأدب المكشوف<sup>(٣)</sup>.

وفي سنة ١٨٦٦م نشرت «الفيجارو» في فرنسا إعلاناً عن المذهب الرمزي على يد «بودلير» و«ملا لارميه» و«فرلين»، وأقام هذا المذهب صنماً جديداً له أسماء «الجمال المطلق»، ورفض هذا المذهب الرمزي ضغط الواقع وتوجيهه،

(١) للنحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالمية، ص ١٨٧-١٨٩.

(٢) نفسه / ١٨٩-١٩٠.

(٣) نفسه / ١٩٤.

وضغط العلم ونزعه، ولجأ إلى الرمز في التعبير، هارباً من المباشرة والوضوح، فغلا في الرمزية والغموض. وإذا كانت الرمزية من صفات الأدب الأسامية، فإن استخدام الرمز مذهباً تمتد جذوره الفلسفية والفكرية والنفسية لتعمل ضد الوضوح والبيان لغير سبب ظاهر، هو المرض الجديد الذي لا يعبر إلا عن مظاهر القلق والاضطراب، وهو ما يحاربه التصور الإسلامي الذي يقوم أدبه على الأمن والسكينة، ويدعو إلى الوضوح في النية والفكرة والكلمة والسعي، وينبذ كل الوسائل التي يمكن أن تكون منافذ فتنة وأبواب شر<sup>(١)</sup>. ولم تطل علينا أدبيات القرن التاسع عشر والقرن العشرين، حتى فاجأت الناس بالإلحاد والكفر الذي ترجم فلسفة جان بول سارتر وألبير كامو على أنهما عملاً للوجودية، التي تركز - عند سارتر - على مبادئ متناقضة هي: الحرية والالتزام والمسؤولية<sup>(٢)</sup>.

وهكذا يتبين لنا نقد «النحوي» لجميع المذاهب الغريبة، لأنها تمت وترعرعت في الوثنية اليونانية، والفلسفات الملحدة، والديانات المنحرفة، ولأنها كانت تغالي في جانب من الجوانب، حتى لتنكر الجانب الثاني وتصارعه، ناسية أن الإنسان - وهو مصدر الأدب ومتلقيه - لا يمكنه أن يكون سويّاً إلا إذا كان مستغلاً لكل طاقاته؛ من فكر وعاطفة وفطرة وموهبة، وفهم للواقع، من خلال العقيدة الصحيحة. وهكذا يصبح الطرح الجديد الذي يراعي إنسانية الإنسان هو الأدب الإسلامي الذي يشترط مجموعتين من الشروط:

المجموعة الأولى: ترفع النص إلى المستوى الأدبي من حيث الصياغة والتعبير والأسلوب والشكل والموضوع. والمجموعة الثانية: تفرض الالتزام بالعقيدة

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ١٩٦.

(٢) نفسه/ ١٩٦.

الإسلامية الكاملة المتناسقة. والمجموعتان مترابطتان متكاملتان، تعملان معاً لتحقيق الغاية من الأدب الإسلامي<sup>(١)</sup>.

فالأدب الإسلامي هو البديل لجميع تلك المدارس، لأنها أخذت بجزء واحد فقط من بقية الأجزاء التي ينبغي أن يقوم عليها الأدب، مما حطم الإنسان وأورثه الشقاء وهو في ذروة تألقه العلمي<sup>(٢)</sup>.

هذا وقد قدم نجيب الكيلاني في كتابه الإسلامية والمذاهب الأدبية<sup>(٣)</sup> نقداً لا يكاد يختلف عما رأيناه عند «النحوي»، بل هو ملخص موجز لبيان خصائص هذه المذاهب. وقد اقترح المنهج الإسلامي بديلاً لأنه شامل، إذ لا ينحصر في نظرية اقتصادية، أو مدرسة فلسفية، أو بقعة معينة، إنما هو منهج يتميز بالإنسانية والعالية والشمول، ويعجد الفضائل البشرية، من حب وأخوة وتعاون وشجاعة وعدالة ورحمة<sup>(٤)</sup>.

#### ثالثاً: نقد المناهج النقدية التجزئية:

لقد كان لكتاب سيد قطب النقد الأدبي أصوله ومناهجه أهمية بالغة في مجال النقد، بعده كتاباً عرض لأمرين أساسيين هما: أصول الأدب، ومناهج النقد الأدبي. وقد تعرّض في كتابه هذا للمناهج النقدية، التي اشتهرت في الغرب، وإن وجدت لها بعض الجذور في النقد العربي القديم، كما تعرّض للنقد الغربي، القائم على أصول تختلف عما وجد في تراثنا، وقد كانت وفتته أدق عند المنهج الفني، والمنهج المتكامل، الذي يعد - في رأيه - أفضل المناهج

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ١٩٨.

(٢) نفسه/ ٢٠١.

(٣) نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية. ص ١٠٩-١١٦.

(٤) نفسه/ ٣٦.

وأشملها<sup>(١)</sup>.

ثم إنه يرى أن «المنهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالِم، ولكنها تفسد وتضر، حين تجعل قيوداً وحدوداً، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية والدقة والابتداع»<sup>(٢)</sup>.

وبهذا الأساس يصبح المنهج الناجح هو الذي يضع في الحسبان مكونات النص كاملة، أما إذا اعتمد جانباً من الجوانب وركز عليه، فإنه يقع في الخطأ، إذ «لكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته لولا الغلو في تطبيقه»<sup>(٣)</sup>.

وعلى سبيل المثال، نجد الاستعانة بطريقة البحث العلمي والنظريات العلمية أمراً له فائدته، ولكن لا بد أن يلحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن، كما أن الاعتماد على الأسس الفلسفية قد يجدي في توسيع آفاق النظر إلى الفن بوصفه تعبيراً عن الحياة متصلاً بغاياتها العليا، ولكنها غير مضمونة ولا مأمونة النتائج<sup>(٤)</sup>، وكذلك بالنسبة لعلم الجمال، الذي قد يعمق أفق النظر إلى الفن والجمال، ولكنه لا يعدو ذلك<sup>(٥)</sup>، وعلم النفس الذي هو أقرب العلوم إلى طبيعة الأعمال الفنية، لأن مادته التي يعالجها تتصل بالمادة التي يعالجها الفن، وهو الشعور والتعبير عن هذا الشعور، ولكن يجب ألا نغفل غلطة بعض النفسانيين، وللطريقة التاريخية في النقد الفني قيمتها، ولكن في حدود، لأنها لا تملك أن تفسر لنا العمل الفني تفسيراً كاملاً، فلا علم النفس بمسطيع أن

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٥.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه / ١٠٨.

(٤) نفسه / ١٠٨-١٠٩.

(٥) نفسه / ١٠٩.

يفسر وحده النص، ولا علم التاريخ، لأن النص لم يكن نتيجة عقد نفسية، ولا ثمرة ظروف تاريخية<sup>(١)</sup>.

وقد تعرض سيد قطب على الخصوص للمناهج الثلاثة التي كانت بارزة في عصره عند النقاد العرب كمقلدين، وهي: المنهج الفني، والمنهج التاريخي، والمنهج النفسي. ويرى أن مجموع هذه المناهج ينشئ منهجاً كاملاً للنقد الأدبي، دعاه «المنهج المتكامل»<sup>(٢)</sup>.

#### ١- المنهج الفني:

أما هذا المنهج، فيقوم على دعمتين في رأيه: الأولى: التأثير الذاتي، المنبعث من ذوق القارئ وتجاربه الشعورية والفنية السابقة. والثانية: النظرة الموضوعية إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية الكامنة في العمل.

فهاتان دعمتان أساسيتان، يقوم عليهما المنهج الفني، ولكنه لا يكتفي بهما في الحقيقة وإنما يضيف: إمكان مواجهة الأديب المبدع من أجل إصدار حكم على خصائصه الشعورية والتعبيرية كما تتجلى في مجموع أعماله الأدبية<sup>(٣)</sup>.

وهذا - في رأيه - غير كاف، لأنه يهمل أثر البيئة، وتاريخ الفن الأدبي، وآراء النقاد في ذلك العمل وصاحبه، كما يضرب صفحاً عن المقارنات والموازنات الأدبية، وتحقيق النصوص من أجل إثبات صحة علاقتها بمن تنسب إليه، «فالمنهج الفني وحده لا ينهض بشيء من هذا، ولا بد أن نلجأ حينئذ إلى

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٩-١١٠.

(٢) نفسه / ١١٩.

(٣) نفسه / ١٥٠.



منهج آخر، وهو المنهج التاريخي<sup>(١)</sup> بل إلى غيره من المناهج؛ «لأن عملية النقد الكاملة قد تستدعي استخدام المناهج جميعاً في وقت واحد»<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا تبين لنا سمة الشمول والجنوح نحو دراسة البنية كاملة بدلاً من التجزئية، التي تميل إليها أساليب التفكير عند الغربيين ومن تأثر بهم من النقاد المسلمين، وهو أمر في رأيه ضار، لأن «هذه المناهج ليست منعزلة تمام الانعزال، والغلو في تحديدها وعزلها لا يعود على النقد الأدبي بخير»<sup>(٣)</sup>.

ومع ذلك، فإن المنهج الفني هو الذي يمكن أن يحقق غايات ثلاثاً من غايات النقد الأدبي التي يحددها في عدة مسائل، هي: (٤).

١- تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية والذاتية.

٢- تعيين مكان الإنتاج الفني في خط سير الأدب.

٣- تحديد مدى تأثيره بالوسط الذي أنشئ فيه.

٤- تصوير سمات صاحب العمل الأدبي من خلال أعماله، وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذا العمل. وبالجمل، فإن هذا المنهج «ذاتي موضوعي، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب وطبيعة الفنون على وجه العموم»<sup>(٥)</sup>.

وبهذا يكون سيد قطب كما لو أنه قد ركز هذا المنهج على غيره من المناهج قبل أن يعرض لها، لولا أنه كان قبل ذلك قد ذكر أن المنهج النفسي أو «علم

---

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه.

(٢) نفسه / ١٤٩.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه / ١١٥-١١٩.

(٥) نفسه / ١٢٠.

النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية<sup>(١)</sup>.

نما يجعلنا نتساءل أي المنهجين أقرب - فعلاً - إلى طبيعة الأدب؟ ثم ألا يكون هناك منهج آخر أقرب منهما معاً؟ لذلك علينا أن نتابع الكشف عن رأيه في المنهج النفسي، قبل أن نتبين رأيه في المنهج التاريخي، ولو أنه هو في الترتيب قد قدم المنهج التاريخي على النفسي.

## ٢- المنهج النفسي:

إننا نجد في مطلع حديثه عن هذا المنهج يقر أن «العنصر النفسي أصيل بارز في العمل الأدبي»<sup>(٢)</sup>، ودليل ذلك عنده مستمد من تعريفه للأدب من حيث هو: «التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»، إذ إن عنصري التعريف وهما: «التجربة الشعورية ناطقة بالفاظها عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثير الداعية إلى التعبير، والصورة الموحية ناطقة بالفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحى به التعبير»<sup>(٣)</sup>.

بل إنه يرى العنصر النفسي ميثوفاً في العمل الأدبي ومبدعه، إذ إن الأدب من حيث هو «استجابة معينة لمؤثرات خاصة» فهو بهذا الوصف «عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية، ونشاط يمثل للحياة النفسية». ويرى أنه ميثوفاً كذلك في العلاقة بين النص والمتلقي، لأن الأدب من حيث الوظيفة مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين، هذه الاستجابة التي هي مزيج من إحياء العمل الفني، وطبيعة المستجيب من ناحية أخرى»<sup>(٤)</sup>.

وأكثر من ذلك إن «الملاحظة النفسية» تتدخل في عملية «التفسير»، ليس

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٩.

(٢) نفسه / ١٨٩.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

فقط بالنسبة لجلاء «المضامين» النفسية ولكن لبحث عدة مسائل تتعلق بتفسير الظاهرة الإبداعية كاملة من حيث المنشأ وطريقة التعبير، والعلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية، والخوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبي، ودلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه وعلاقة الصورة اللفظية بتجارب المتلقي الشعورية ورواسبه غير الشعورية»<sup>(١)</sup>.

ولكن مع كل ذلك، فإن «المنهج النفسي» لا يستطيع أن يجيب إجابة حاسمة، وحين يحاول ذلك، يبدو عليه التكلف والتعسف في التأويلات والتعليقات، وعنده أن منشأ ذلك «هو الاعتماد على «علم النفس»، وهو أضيق دائرة من النفس بطبيعة الحال»<sup>(٢)</sup>. وهذا العجز الذي يشكو منه علم النفس يعترف به علماء هذا الميدان نفسه، «ففرويد مثلاً يقرر في صراحة تامة أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفني من خلال التحليل النفسي»<sup>(٣)</sup>، وحين يحاول فرويد أن يحلل الجوانب الفني عند «ليوناردو دافنشي» فإنه لا يستطيع أن يقدم التعليل الحاسم لعبقريته ولا لأعماله الأدبية، «وهذا التعليل لأعمال ليوناردو الفنية كالتعليل لعبقريته سواء، نستطيع أن نستعين به في توسعة نطاق بحثنا، ولإلقاء أضواء على حياة الفنان وأعماله، ولكننا لا نستطيع أن نتخذ قاعدة مسلمة، ولا حقيقة مقرة؛ لأن هناك فجوات كثيرة لا تعليل لها»<sup>(٤)</sup>.

وإذا كان علماء النفس قد حاولوا أن يجدوا إجابة لسد بعض الفجوات فأدّروا، وهو تلميذ فرويد، يرى أن عقدة الجنس التي ركز فرويد عليها، لا تحل مشكلة

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٨٩-١٩٠.

(٢) نفسه/ ١٩٠.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه/ ١٩٣.

النبوغ، و«يونج» لا يوافق على عدّ الفنان مريضاً تنبثق عبقريته من أسباب مرضه، وإنما بعد الإبداع الفني نتيجة لعملية كشف غير واعية، يتصل بها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات اللاشعور الجمعي، فإنهم لم يصلوا كذلك إلى إجابة حاسمة، إذ وجدوا الأنبياء والحكماء والقادة يشهدون ذلك الجانب المظلم من اللاشعور الجمعي أيضاً<sup>(١)</sup>، مما يجعل اعتماد اللاشعور أساس الإبداع بعيداً عن الصواب.

وعلى هذا الأساس، نجد سيد قطب ينتهي إلى التحذير من المبالغة في استخدام المنهج النفسي، ليبقى في حدوده المأمونة، فيساعد مجرد مساعدة على توسيع الآفاق في النظر إلى العمل الفني. بل يرى أن هناك خطراً في استخدام علم النفس حين يستحيل النقد الأدبي تحليلاً نفسياً؛ لأنه عندئذ يسوي بين القبيح والجميل، لأن «العمل الفني الرديء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية، كلاهما يصلح شاهداً، فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات تحليلية نفسية لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة؛ لأن الجمال لا يتسع للانتباه إليها وفررها وتقديم قيمتها، كما في المنهج الفني»<sup>(٢)</sup>.

وبما أن المنهج النفسي يحتوي على تلك المخاطر كما يحتوي على مجموعة من الحقائق النافعة فإن الحدود التي يراها سيد قطب مأمونة «في أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل هذا مساعداً للمنهج الفني والمنهج التاريخي»<sup>(٣)</sup>، لأن الاعتماد على التحليل النفسي وحده يجرّد الشخصيات من اللحم والدم ويحيلها أفكاراً وعقداً<sup>(٤)</sup>.

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٩٤.

(٢) نفسه / ١٩٧.

(٣) نفسه / ١٩٩.

(٤) نفسه.

ولكن كيف يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس وهو مرجعيتي؟ كثيراً ما تتردد في بحث سيد قطب التفرقة بين «الملاحظة النفسية» و«علم النفس» بحيث يعد الملاحظة أوسع من العلم وأشمل، وهي التي تتدخل في «التفسير»<sup>(١)</sup>، وعلى هذا الأساس يجعل كثيراً من الملاحظات النقدية عند القدماء خلفية تاريخية تؤصل لهذا المنهج، وعلى سبيل المثال يذكر عبد القاهر الجرجاني واحداً من عوّل على «التأمل الباطني أو فحص المرء نفسه» وقد استعمله استعمالاً موفقاً في شرح نظرياته في النظم في كتابه دلائل الإعجاز كما في كتابه أسرار البلاغة «على أساس نظرية نفسانية واضحة»<sup>(٢)</sup> وهذه النظرة التأثيرية في جودة الأدب جزء من تفكير سيكولوجي أعم، يطبع كتاب الأسرار كله بطابعه. فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون الفحص الباطني، وذلك أن تقرأ الشعر وترقب نفسك عند قراءته، وبعدها تتأمل ما يعروك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان، وتحاول أن تفكر في مصادر هذا الإحساس<sup>(٣)</sup>. ويستشهد على ذلك بقول عبد القاهر: «فإذا رأيتك قد ارتحت واهتزت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مما كانت، وعند ماذا ظهرت»<sup>(٤)</sup>.

وبالجمل، فإنه يرى أن النقد القديم، وخاصة على يد عبد القاهر الجرجاني، قد شهد ملحوظات نقدية هامة، يمكن أن تكون أساساً لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع وأدق، تسير في المنهج التجريبي والتحليلي والذوق العلمي الذي

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٨٩.

(٢) نفسه/ ٢٠٦.

(٣) نفسه/ ٢٠٨.

(٤) نفسه.

ابتدأه عبد القاهر، وتنهض بما لم يظن إليه من نواحي النظرية الأدبية، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور اللهنية التي تثيرها فنون البيان، متفعة في ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة<sup>(١)</sup>.

ولكن ما ينتهي إليه سيد قطب هو أن الملاحظات المبثوثة في النقد العربي القديم لا تجيب عن الأسئلة التي يتصدى لها المنهج النفسي كلها، فهذه الملاحظات حاولت أن تجيب عن بواعث العمل الأدبي الداخلية والخارجية، وتأثيراته بالحالة النفسية لقائله وبالظروف المحيطة به، وحاولت أن تجيب عن العوامل التأثيرية للعمل الأدبي في نفوس الآخرين، ولم يشأ أن يقول شيئاً ذا بال عن دلالة العمل الأدبي على نفس صاحبه<sup>(٢)</sup>.

ولهذا بحث عن ذلك في النقد الحديث، ليعين أن هذا المنهج قد نما نمواً عظيماً على يدي طه حسين، ولا سيما دراساته عن أبي العلاء المعري، على أنه كان يمزج بين المنهج النفسي وبين المنهجين الآخرين النفسي والتاريخي<sup>(٣)</sup>، وأشار كذلك إلى استناد العقاد في كتابه ابن الرومي حياته من شعره، وإلى المازني في كتابه بشار، وإلى الأستاذ أمين الخولي في كتابه رأي في أبي العلاء، وإلى كتابه هو نفسه كتب وشخصيات، لينتهي إلى أن هذا «المنهج النفسي قد نما نمواً عظيماً في النقد المعاصر»، وقدم شيئاً من التعويض للنقد القديم، حيث اتجه إلى الإجابة عن الأسئلة التي لم يجب عنها، وأثارها المنهج النفسي<sup>(٤)</sup>.

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٢١٠.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه / ٢١٨-٢١٧.

(٤) نفسه / ٢٢٨-٢٣٥.

### ٣- المنهج التاريخي:

وهو المنهج الذي يجيب عن بعض الأسئلة المتعلقة بالنص، التي لم يستطع المنهج الفني، ولا المنهج النفسي الإجابة عنها، كدراسة الأطوار التي مر بها فن من الفنون وعلاقة العمل الأدبي بالوسط الذي نشأ فيه. ولكن سيد قطب يقرر في البداية أن هذا المنهج لا بد له من قسط من المنهج الفني، فهو لا يستقل بنفسه<sup>(١)</sup>، وهو كذلك محفوف بأخطار، كالاستقراء الناقص والأحكام الجازمة والتعميم العلمي<sup>(٢)</sup>. ومن أخطر تلك المخاطر «إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية، فطول معاناة الملابس التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يحرفهم إلى إغفال قيمة العبقورية الشخصية، وحسانها من آثار البيئة والظروف»<sup>(٣)</sup>.

وهو يرى أن هذا المنهج ليس جديداً علينا، فله جذور في تاريخ نقدنا العربي القديم، ومولده معاصر لمولد المنهج الفني تقريباً، وتلبس كلاهما بالآخر في أغلب الأحوال<sup>(٤)</sup>، فهو يراه عند الجاحظ وابن سلام الجمحي وابن قتيبة والآمدي والقاضي الجرجاني وأبي هلال العسكري وابن رشيق، على أن المنهج التاريخي كان أوضح عند ابن عبد ربه وأبي الفرج الأصفهاني والثعالبي<sup>(٥)</sup>.

ولكن إذا جئنا إلى العصر الحديث، وجدناه يعد المنهج التاريخي يزداد نمواً ونفجاً على يد جرجي زيدان وطه حسين وأحمد أمين وركي مبارك

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٥٠.

(٢) نفسه / ١٥٢.

(٣) نفسه / ١٥٤.

(٤) نفسه / ١٥٦.

(٥) نفسه / ١٥٧.

والعقاد<sup>(١)</sup>. على أن المنهج التاريخي كالمناهج النفسي، لا يملك أن يجيب عن الأسئلة الكثيرة التي تطرح بخصوص النص الأدبي، فالأول قد يُعنى بدراسة الوسط، ولاشك أن «دراسة الوسط تجدنا في تفهم الاتجاه الأدبي العام، والمنهج النفسي قد يجدي في تفهم الاتجاه الشخصي الخاص، لكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم»<sup>(٢)</sup>.

وبهذا تصبح المناهج الثلاثة: الفني والتاريخي والنفسي عاجزة عن أن تفك مشكلات النص الأدبي كاملة، مما يفرض - من منطق التصور الإسلامي، الذي يركز إلى الشمول - التوجه نحو المنهج المتكامل، لأن المنهج الفني إن كان أقرب إلى طبيعة العمل الأدبي، فإن الملاحظة النفسية والملاحظة التاريخية ضرورية في بعض مناحيه<sup>(٣)</sup>.

#### ٤- المنهج المتكامل:

ويرى قطب أن المناهج النقدية كالمدارس الأدبية، تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيوداً وحدوداً<sup>(٤)</sup>، ولعله يشي على النقد العربي الحديث حين يسلك في أحيان كثيرة طريق المنهج المتكامل، الذي يجمع هذه المناهج جميعاً، كما يتجلى ذلك عند طه حسين والعقاد وسيد قطب<sup>(٥)</sup>، فهذا المنهج «يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه» بما في ذلك علاقته بصاحبه والبيئة والتاريخ والقيم الفنية<sup>(٦)</sup>.

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٦٨-١٨٨.

(٢) نفسه / ١٥٥.

(٣) نفسه / ٢٢٥.

(٤) نفسه / ٢٣٥.

(٥) نفسه / ٢٣٦-٢٣٥.

(٦) نفسه / ٢٣٨.



ولكن ما هو التصور الذي ينبثق عنه هذا المنهج؟ وما هي الفلسفة التي تشكل مرجعيته؟ وما هو العلم الذي يستمد منه قاعدته؟ يرى قطب أن «للأدب الإسلامي والفن الإسلامي إذاً منهجاً، منهجاً محدداً يلتزمه في كل مجالاته»<sup>(١)</sup>. فما هو هذا المنهج؟ ذلك ما سنعرفه، بعد أن نعرض لنقد المناهج الغربية عند غيره من النقاد.

### رأي عماد الدين خليل في المناهج الغربية

مثلاً كان سيد قطب ينحو نحو الفكر الشمولي في النقد، ويتجه تدريجياً ليقترح «المنهج التكامل»، وهو المنهج الأكثر مناسبة للتصور الإسلامي، الذي يكره «التجزئية»، ويميل أبداً نحو الكلية والشمول، لمجد كذلك عماد الدين خليل يتحرك في الاتجاه نفسه، فهو يرفض المذاهب المادية، وعلى رأسها الماركسية كما يرفض المذاهب المثالية، لأن الأولى تقول بانعكاس الموضوع على الذات، والثانية تقول بانعكاس الذات على الموضوع. فكلاهما تقعان في مظنة الخطأ، من حيث إنهما تضمان نفسيهما في أسر النظرة الأحادية الجانب، وتشبثان بها. وتلك هي أزمة الفكر والمنهج الغربيين. إن هذا المنهج الغربي أكثر وقوعاً في مظنة التجزئـة وتجاوز النظرة الشمولية، التي تحمل قدرة أكبر على الاستشراق الموضوعي وصولاً إلى الحقيقة<sup>(٢)</sup>.

فالمنهج الغربي المادي والمثالي غير مقبول؛ لأنه عاجز عن الإدراك الحقيقي لمكونات النص الأدبي الشاملة، ومن هنا يواجه عماد الدين خليل نظره من جديد إلى الفكر الإسلامي، تماماً كما فعل سيد قطب؛ فيبين أن «الإنسان بحواسه وعقله وروحه وطاقاته النفسية والعصبية ونزعاته الوجدانية والعاطفية

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٢٣٨.

(٢) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٦٠.

ليس مرآة صقيلة تعكس ما يأتيها من الخارج بكل بساطة وأمانة، إنه يتلقى عن العالم، عن الموضوع، ما يمكن اعتباره مادة أولية، ولكنه بالإمكانات التي وهبه الله إياها يعيد تركيبها وصياغتها من جديد، ويضيف إليها. نعم يضيف إليها بكل تأكيد مما يجعلها شيئاً جديداً<sup>(١)</sup>.

فالمادى الموضوعي والروحي الذاتى متداخلان في تشكيل الفكر، ومن ثم في تشكيل النص الأدبي، الذي يصبح بعد ذلك مزيجاً من العناصر اللغوية والخيالية، والعاطفية والبيئية والوراثية، والحق أنه «ليس بمقدور أحد أن ينكر التعقيد الكبير الذي يلف النفس البشرية والطبقات العديدة في تركيبها، وطبيعة عملها المتشعب ودور الطاقات ما وراء الحسية، أو ما وراء العقلية في النشاط الجمالي. وهناك قوة الخيال الفائقة، وهناك الحدس والاستلهام، هنالك - يقيناً - طاقات روحية، وأخرى إضافية تزيد من فاعلية الحواس، وتمنح العقل قدرة أكبر على الرؤية والشفافية»<sup>(٢)</sup>.

وعلى هذا الأساس، ومن خلال هذا الطرح لمحتويات النص وحقيقة النفس الإنسانية، التي هي مصدر الإبداع والابتكار، يرى عماد الدين خليل «أن المنظور الإسلامي يرفض تفسير القدرة الفنية تفسيراً سحرياً أو خرافياً، ولكنه يرفض في الوقت نفسه تحجيم الطاقة البشرية وردها إلى أصول مادية وحسية صرفة»<sup>(٣)</sup>. وبالمقابل يقترح حلاً يقضي فيه على النظرة الأحادية، التي جنت على المناهج الخريية، ويرى أن «الحل في نهاية الأمر واضح» قريب: أن نجتمع الموضوع إلى الذات، وأن نقيم البرهان من معطياتهما معاً، لا نتشجج تجاه هذا

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٦٠.

(٢) نفسه/ ٦٤.

(٣) نفسه.

الجانب أو ذاك، ولا نعزل مساحات التجربة الجمالية بأسلاك شائكة من أوهامنا وغرورنا، الإنسان في العالم، والعالم في الإنسان، ومن خلال هذا التقابل المثالي، تتحقق الإعاجيب وتتخلق الآداب والفنون وتنضج الأفكار<sup>(١)</sup>.

فالمنهج القادر على مواجهة مشكلة الفن، هو المنهج الذي لا يهمل الموضوع لحساب الذات، ولا الذات لحساب الموضوع، وإنما يوازن بينهما، على اعتبار أنهما عنصران أساسيان في العمل الفني، أيًا كان، وفي أي موطن وجد، فلا المكان ولا الزمان يستطيعان أن يلغيا طرفاً من الطرفين، ولذلك يتجه المنهج الإسلامي وجهة جديدة، تستعين في تفسير الفن بطاقات ثلاث:

١- الإنساني: بما يشمل من حواس وعقل وجسد.

٢- العالم: بمعطياته الموضوعية.

٣- الروح: بعدها المصدر الأساس الذي يمنح العنصرين السابقين الحركة والوجود. ويصوغ عماد الدين هذه النظرة بقوله: «في الرؤية الإسلامية للنشاط الجمالي تقف الحواس والعقل والجسد جنباً إلى جنب؛ لكي تصنع الجمال وتفسره، ويقف العالم بمعطياته الموضوعية، لكي يصنع الجمال ويفسره، ومن وراء هذا وذاك تقف الروح، تلك الشعلة المتوهجة والمصدر الأساس لقوة الحياة والعقل والحس والإرادة، لكي تشهد هذا كله، بعضه إلى بعض، ولكي يتجسّد تفسيراً مقنعاً للنشاط الذي عجزت سائر الخلائق الأدنى مرتبة عن الإتيان بمثله وتفرد به الإنسان»<sup>(٢)</sup>.

وبهذا يكون عماد الدين خليل قد انتهى من نقد النقد الغربي إلى اقتراح

البديل الإسلامي، فما هو هذا البديل؟

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٦٥.

(٢) نفسه.



## الفصل الثاني منهج النقد الإسلامي

### منهج النقد الإسلامي:

إذا كان المنهج هو «الروح والوسائل»، وأن الروح ترتبط بصاحبها، وأن الوسائل هي المعرفة ثم الذوق<sup>(١)</sup> وإذا كان كذلك «تاريخ الأدب جزءاً من تاريخ الحضارة» كما يرى لانسون<sup>(٢)</sup>، وأن المنهج الأدبي له أصالته وتميزه من غيره من المناهج<sup>(٣)</sup>، وأن المنهج في حقيقته مجموعة من القواعد، التي يركز عليها الناقد في رؤيته النقدية لتقويم الفن، سواء أكانت القواعد في إطار منظم من العلاقات الأدبية أو العلاقات الإنسانية<sup>(٤)</sup>، فإننا نجد أنفسنا مضطرين - من أجل فهم المنهج الإسلامي في النقد الأدبي - إلى التعرض لمفهوم المنهج الإسلامي بصفة مجملة، إيماناً منا بقاعدة الانتقال من الكل إلى الجزء، ومن الشمول إلى التجزيئية، كما مر تفصيل ذلك في فصل التصور الإسلامي.

لم ترد كلمة المنهج في القرآن الكريم إلا مرة واحدة هي قوله تعالى: ﴿لِكُلِّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا﴾ [البقرة: ١٨٨]. وقد فسرت الكلمة على أن المنهاج هو الطريق الواضح<sup>(٥)</sup>، وقال ابن كثير: «منهاجاً: أي سبيلاً إلى المقاصد الصحيحة،

(١) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص ١١٩.

(٢) لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب، ضمن النقد المنهجي عند العرب، ص ٣٩٧.

(٣) النقد المنهجي عند العرب، ص ٣٩٣.

(٤) غالي شكري: المعطاء الجديدة، ص ٥٩٥١.

(٥) تفسير الجلالين، ص ١٥٢.

وسنة: أي طريقاً ومسلكاً واضحاً بيناً<sup>(١)</sup>، وقال القرطبي: «المنهاج الطريق المستمر»<sup>(٢)</sup>.

فهم جميعاً يتفقون على أن المنهاج هو الطريق الواضح البين، ويختلفون بعد ذلك فيزيد بعضهم أنه الطريق إلى «المقاصد الصحيحة»، ويزيد بعضهم له صفة «الطريق المستمر»، ومن هنا يبدو لنا أنهم لم يتعرضوا للمعنى الواسع للمنهج. على أن سيد قطب في تفسيره في ظلال القرآن قال: «إن شريعة الله تمثل منهاجاً شاملاً متكاملًا للحياة البشرية، يتناول بالتنظيم والتوجيه والتطوير كل جوانب الحياة الإنسانية في جميع حالاتها، وفي كل صورها وأشكالها، وهو منهج قائم على العلم المطلق بحقيقة الكائن الإنساني، والحاجات الإنسانية، وبحقيقة الكون الذي يعيش فيه الإنسان، وبطبيعة النواميس التي تحكمه وتحكم الكينونة الإنسانية. ومن ثم لا يفرط في شيء من أمور هذه الحياة، ولا يقع فيه ولا ينشأ عنه أي اصطدام مدمر بين أنواع النشاط الإنساني، ولا أي تصادم مدمر بين هذا النشاط والنواميس الكونية، إنما يقع التوازن والاعتدال والتوافق والتناسق، الأمر الذي لا يتوفر أبداً للمنهج من صنع الإنسان، الذي لا يعلم إلا ظاهراً من الأمر، وإلا الجانب المكشوف في فترة زمنية معينة. ولا يسلم منهج يتدعه من آثار الجهل الإنساني، ولا يخلو من التصادم المدمر بين بعض ألوان النشاط وبعض، والهزات العنيفة الناشئة عن هذا التصادم»<sup>(٣)</sup>.

وبهذا، يعطينا فهمه للمنهج الإسلامي العام، الذي يعد المنهج النقدي جزءاً من التصور العام يتميز بخصوصيات تقتضيها طبيعة المجال الذي ينشط فيه وهو

(١) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم ٦٦/٢.

(٢) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ٦/٢١١.

(٣) في ظلال القرآن ٢/٨٩٠.

«العالم المتخيل» من جهة والنص اللغوي والفني من جهة ثانية. وسنلاحظ أن سيد قطب في كتابه في التاريخ فكرة ومنهاج يتعرض تحت عنوان «منهج للأدب» إلى مشكلة المنهج، ليبين أن «للأدب والفن الإسلامي إذاً منهج محدد يلتزمه في كل مجالاته»<sup>(١)</sup>، وأن هذا المنهج يقوم على التصور الإسلامي للكون والحياة. وفي هذا المجال يتحرك ليفتح المجال للدراسة والتقرير والشرح، والمعارضة والنقد لجميع الأقلام، ولجميع الاتجاهات<sup>(٢)</sup>.

ويقوم المنهج الإسلامي في الأدب - عنده - على عدة قواعد وأسس نلخصها فيما يأتي:

١- يعد الأدب تعبيراً موحياً عن قيم حية يتفاعل بها ضمير الفنان، وتنبثق من تصور معين للحياة، والارتباطات فيها بين الإنسان والكون وبين الإنسان وأخيه الإنسان.

٢- قيم الفن ترتبط ببعضها، ومن العبث أن نحاول تجريد الأدب من القيم التي يحاول التعبير عنها، وإذا فعلنا فلن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية، أو خطوط جوفاء أو أصوات غفل.

٣- القيم الأدبية بصورة مجملة - الشعورية منها والتعبيرية - ترتبط بالتصور، ولذا فمن العبث أيضاً محاولة فصل القيم عن التصور الكلي للحياة، فلو تصور مثلاً عمر الحيام أن الإنسان نفخة من روح الله، تلبَّست بجسد ليكون خليفة الله في هذه الأرض، ينشئ فيها ويدع، لكان للحياة في نظره قيم أخرى، فكل تصور خاص للحياة، وللارتباطات فيها بين الإنسان والكون، من شأنه أن ينشئ قيمة تتأثر بها الآداب والفنون.

(١) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، ص ٢١.

(٢) نفسه.

٤- لما كان للإسلام تصور معين للحياة، تنبثق عنه قيم خاصة بها، فمن الطبيعي أن يكون التعبير عن هذه القيم، أو عن وقعها في نفس الفنان، ذا لون خاص، وأهم خاصية للإسلام، أنه عقيدة شاملة فاعلة خالقة منشئة.

٥- من أبرر ملامح هذا المنهج الواقعية العملية حتى في مجال التأملات والأشواق. فهو لا يبعأ بالمثالي الذي لا وجود له في علم الغيب أو عالم الشهادة على حد سواء.

٦- ومهمة الأدب الرئيسة هي تغيير الواقع وتحسينه، والإيحاء بالحركة والتجديد.

٧- والأدب الإسلامي يتعامل معه النقد، في منهج سيد قطب، على أنه فن موجه بطبيعة التصور الإسلامي، وموجه بطبيعة الفكرة الإسلامية ذاتها، وهي طبيعة حركية دافعة للإنشاء والإبداع والترقي والارتفاع.

٨- هذا المنهج يعارض بعض التصورات والقيم التي تعبر عنها الفنون المنحرفة، ويقيم مكانها تصورات وقيماً أخرى قادرة على الإيحاء بتصورات جمالية إبداعية، وعلى إبداع صور فنية أكثر جمالاً وطلاقة، تنبثق انبثاقاً ذاتياً من طبيعة التصور الإسلامي، وتنكيف بخصائصه المميزة<sup>(١)</sup>.

ومن هذه النقاط الثمانية يمكن أن نقف على أهم خصائص منهج النقد الإسلامي كما يتصوره سيد قطب؛ فهو يتعامل مع النص الأدبي، من حيث هو مضمون جميل يعرض في صيغة جميلة، ويصدر عن النفس الإنسانية وقد تأثر بها كما تأثر هو بالبيئة والوسط الذي نشأ فيه. على أن هذا التقييم يخضع النص للتصور الإسلامي للكون والحياة، وينظر إلى القيم الفنية والشعورية على أنها تتأثر بالتصور ويؤثر بعضها في بعض، فليس لإحداها أن تعزل عن هذا

(١) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، ص ١١-٢١ بتصرف.



المجال العام؛ لأنها تأخذ لونها من لونه، كما ينظر إلى الأدب على أنه يحمل رسالة، ويقوم بوظائف، فهو أدب موجه بطبيعة التصور الذي ينبثق عنه. ومن ثم لزم أن يتقصد ما يرد في النصوص الأدبية من تصورات مخالفة للتصور الإسلامي انتقاداً شاملاً ينطلق من الجذور الفلسفية، ليصل إلى صور التعبير؛ لأنها ترتبط بتلك الجذور وتأخذ صبغتها.

وبهذا يلتقي سيد قطب مع عماد الدين خليل حين يقول: «النقد الإسلامي نقد معياري، ولكنه يعطي مساحة للذات؛ فهو إذاً نقد شمولي متوازن، شأنه في ذلك شأن سائر الفعاليات التي تتحرك في إطار الإسلام، لأنها تستمد من رؤيته الشاملة والمتوازنة مقوماتها وملامحها، إن هذه الرؤية ترفض أشد الرفض تلك الخطيئة المنهجية، التي مارسها الغربيون كثيراً واستمرؤوها طويلاً: النظرة أحادية الجانب، التشبث بوجهة النظر المحدودة، رغم أنها تصدر عن زاوية ضيقة، بينما هنالك - إذا أردنا الاقتراب من الحقيقة - عشرات الزوايا الأخرى لالتقاط صورة أقرب إلى الواقع»<sup>(١)</sup>. ولذلك - يرى عماد الدين خليل - أن على المنهج النقدي الإسلامي أن يحرص على عدة سمات؛ مثل الشمول، والمرجعية، والالتزام، والتفتح، وتجاوز الجزئيات الشكلية إلى المضمون، والربط بين النص وصاحبه.

فالمنهج الإسلامي في النقد كالمنهج الإسلامي في التفكير، يتسم بالشمول، وينشر من التجزيئية التي تعتمد على النظرة الأحادية الجانب، يجمع بين الذاتية والموضوعية، ويتناول النص وهو مطمئن بأن علاقته مع المبدع والوسط علاقة وطيدة، وأن للعقيدة صفة الهيمنة على مكونات النص الفني الشعورية والتعبيرية. ومن هنا نجد عماد الدين خليل يقول: «إن النقد الفني والأدبي في

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٨٩.

حقيقته فكر وعلم وذوق وإحساس، ورؤية ومعرفة ومشاركة وتأمل واندماج، وعبثاً أن ننفي عن النقد صفة واحدة من صفاته هذه، أو أن نهدم لبنة من لبناته تلك...

النقد هو مزيج معقد من صرامة الأرقام، وهيام الروح العاشقة، وتشبثها بالمحبوب. النقد هو موازنة فلة بين الذات والموضوع<sup>(١)</sup>.

والحق أن وجهة النقد الإسلامي هذه، المتسمة بالشمولية، تملئها طبيعة الأدب؛ فهي ليست أمراً تعسفياً للنقاد، لأن التصور الإسلامي يفرض ذلك، وإنما هي الحقيقة التي يجابهنا بها النص الأدبي بصفة عامة، والنص الإسلامي بصفة خاصة؛ لأن «تجربة المسلم تجربة حياة واحدة غير مجزأة، والمعطيات الأدبية هي الأخرى تجارب حياة واحدة غير مجزأة، والجسر الذي يصل بين الحياتين، أعني النقد، وجب أن يكون هو الآخر حياة واحدة غير مجزأة، ولن يكون لدى الناقد المسلم إلا ذلك»<sup>(٢)</sup>.

إلى جانب سمة الشمول هذه، التي يتسم بها منهج النقد الإسلامي، ويعلها قاعدة من قواعده، هناك سمة ثانية هي المرجعية الدينية؛ أي القرآن.

فكما أن الأديب المسلم ينطلق - ولا بد - من التصور الإسلامي، الذي تصنعه له مدارسته القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، فكذلك حال الناقد، ليس له من صلود عن هذه المرجعية، على أن مرجعية الأدباء والنقاد ينبغي أن تكون - كما يرى عماد الدين خليل - مختلفة عن مرجعية الفقهاء؛ «فالادباء والنقاد لم تكن زاوية نشاطهم هم زاوية الفقهاء والمشرعين، هم أيضاً عادوا إلى كتاب الله، ولكنها غير عودة الفقهاء والمشرعين، عودة حياة، لا عودة إحالة.

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٢٠٢.

(٢) نفسه / ٢٠٣.

أولئك عادوا ليجدوا قاعدة يقيسون عليها قضاياهم، أما هؤلاء، فقد عادوا لتذيقهم الآيات حبا وشوقاً، ليهرهم جمال الأداء، وتدهشهم موسيقاه الإلهية المعجزة. عادوا لكي يقفوا في نقطة التوازن الحرجة، بين العقل والفؤاد، والبعد والقرب، والرؤية الخارجية والاندماج الباطني، والتماسك والدوبان، والموضوعية والذاتية<sup>(١)</sup>.

وهذه السمة ليست جديدة في النقد الإسلامي، فقد انطلق عبد القاهر الجرجاني، ومن قبله القاضي الجرجاني، والأمدي والباقلاني والرماني والخطاي، من القرآن الكريم، ليصوغوا قواعد البلاغة، التي كانت المقياس الرئيس في مجال النقد الأدبي، وهذا ما يقصده عماد الدين خليل بقوله:

«لقد فتح القرآن مدرسته الكبيرة لتخريج الناقدين، وكان آباؤنا وأجدادنا أبناء عصرهم ويثتهم وحضارتهم، لكن القرآن الكريم نفسه لم يكن ولن يكون وليد عصر أو بيئة أو حضارة، إنه كلام الله الخالد، ومدرسته الفذة، التي لن تسد أبوابها - أبداً - على توالي العصور والأزمان»<sup>(٢)</sup>.

أما السمة الثالثة، فهي الالتزام، فالناقد المسلم - كما يرى هذا الناقد - يجد نفسه في مركز الالتزام والمسؤولية والحكم، وهو لا يحكم على المعطيات الأدبية التي يجدها بين يديه لهوى في نفسه، أو لإشباع رغبة ذاتية، بقدر ما يستهدف تحقيق حاجة ثقافية أكثر عمومية واتساعاً، تسعى إلى تأصيل الحركة الأدبية الإسلامية من خلال ضبطها وتوجيهها والأخذ بيدها عبر طريق الإبداع الصعب الطويل<sup>(٣)</sup>.

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٢٠٥.

(٢) نفسه/ ٢٠٦.

(٣) نفسه/ ٢٠٧.

أما السمة الرابعة عنده، فهي التفتح على التقنيات العلمية المساعدة أو الموصلة على مستويي المنهج والموضوع، وخاصة علم الاجتماع والنفس، والتاريخ والفلسفة، لكي يمارس العمل النقدي بإتارة أشد، بشرط أن يملك دوماً معايير العقليّة الواضحة المستقلة التي تعينه على تجنب المعطيات الوضعية التي تصطدم مع المنظور الإسلامي؛ مثل معطيات التحليل النفسي لفرويد، ومعطيات المادية التاريخية لماركس وأنجلز، ومذهب النشوء والارتقاء لدارون، والعقل الجمعي لدروكهبايم، فمن الممكن إذاً التفتح على العلوم الإنسانية وتوظيفها، لتحقيق نفاذ أعمق في صميم العمل الأدبي، ولكن بشرط أن نخضعها للرؤية الإسلامية، وعلى هذا الأساس فإن عماد الدين خليل يرى أنه «يمكن للناقد المسلم أن يفيد إلى حد ما من النظريات والوجهات العديدة التي طرحت عبر الزمن، لتفسير النص الأدبي بالموثرات البيئية حيناً، وبالذوافع النفسية حيناً آخر، بالتركيب الاجتماعي حيناً ثالثاً، وبالعوامل الجمالية الصرفة حيناً رابعاً... إلى آخره، ولكنه يتوجب أن يظل على طول الخط ممسكاً بالعصا من أوسطها، محاذراً تجاوز نظرتة الشمولية وموقعه الوسيطى، ساعياً إلى الابتعاد عن مظنة الرؤية الأحادية الجانب، محاولاً أن يلم شتات التفسيرات جميعاً، ويكامل بينها، من أجل التحقق، برؤية أكثر عمقاً وشمولاً للنص الذي يَبْنِي يديه»<sup>(١)</sup>.

وأما السمة الخامسة، فهي تجاوز الجزئيات الشكلية إلى جمال المضمون، حيث يكمن الهدف النهائي من النص الأدبي كما يتصوره الناقد المسلم عماد الدين خليل، إذ يرى أن الناقد المسلم يجد نفسه وهو يمارس عمله مسوقاً إلى تجاوز جزئيات العمل الأدبي، والبحث في نسيجه الشامل بالضرورة، لأن

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٢٠٨-٢٠٩.

المعنى النهائي يكمن هناك<sup>(١)</sup>، ولكن هل يعني ذلك إهمال الجماليات الشكلية من أجل المضامين؟ أم يعني استخدام الشكل من أجل إدراك الحقيقة؟.

الأمر - على ما يبدو - ليس كذلك، فهو يقول: «لا ريب أنه يتوجب عليه (أي الناقد المسلم) تسليط رؤيته النقدية على جماليات الشكل، كالأسلوب والتكوين والتناسب الهندسي والتناسق الشكلي، وتوزيع الألوان والمساحات والصيغ اللغوية المعتمدة، وطرائق وتفجير القدرات المعقدة المتشابكة في الكلمة. ورغم الارتباط المعروف والمتفق عليه بين الشكل والمعنى، فإن على الناقد المسلم ألا يقف عند حدود الشكل ويطيل الوقوف، بل إن عليه أن يمضي إلى المضامين، إلى ما يستثيره العمل الأدبي في وجدان الإنسان وفكره من معانٍ وتفاسير للقضايا التي تحببها الإنسان إزاء الكون والعالم»<sup>(٢)</sup>.

وبهذا يتبين أن عماد الدين خليل لا يهمل الشكل، ولكنه لا يجعله الأساس كما فعلت مدرسة الفن للفن، التي ينتقدها بشدة، وإنما ينظر إليه على أنه وسيلة وليس غاية ولكنه وسيلة أساسية؛ لأن «ما ليس في جوهره جميلاً لا يمكن بحال أن يقود إلى قيمة إيجابية بل لا يمكن أن يقدم إضافة حقيقية للتجربة في إطارها الفردي والحضاري، على العكس، إنه سيكون بمثابة الغطاء المظلل على شروها وأثامها وشروخها، وسيحجب عن الأنظار الوضع الحقيقي للتجربة»<sup>(٣)</sup>.

والسبب في ذلك أن «الجمال في الإسلام جمال قيمي، فما يقود إلى قيم إيجابية، تبشيراً وتحقيقاً، هو الجمال المطلوب، وما يقود إلى قيم سلبية هو الجمال المخادع المرفوض... إن الجمال - وهذا هو اسمه الحقيقي في المنظور

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٧١١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه / ٣٧.

الإسلامي - إنما هو أداة اختبار لقدرة الإنسان على الفحص والتمحيص، على تجاوز الشكل الخارجي للأشياء، وصولاً إلى الجوهر<sup>(١)</sup>.

وبناء على ذلك، يرى عماد الدين خليل أن «الناقد المسلم قد تجاوز حدود الجماليات الشكلية إلى مرحلة البحث عن الحق»<sup>(٢)</sup>.

والسمة السادسة: هي الربط بين العمل الفني وصاحبه؛ «لأن فصل العمل عن صاحبه - كما يرى هذا الناقد - سوف يفقد المحاولة النقدية قدرتها الشمولية على فهم العمل وتحليل مقوماته»<sup>(٣)</sup>، ويرى أن هذه السمة تطرح على منحنيين، فمن جهة تسأل: «هل هناك ارتباط محتوم للعمل الأدبي بصاحبه خلال الحكم على إسلاميته؟ أو عديمها»، ومن جهة ثانية تسأل عما إذا كان الأدب الإنساني الصادر من غير المسلمين يمكن أن يكون إسلامياً مع أنه صدر عن غيرهم؟

وفي رأيه، وهو متأثر في ذلك بما قام به محمد قطب حين اختار أعمالاً لطاغور ضمن اختياراته الإسلامية - أقول في رأيه: إن ذلك ممكن، وقد قام بتجربة، حيث اختار مسرحية مركب بلا صياد للكاتب كاسونا الإسباني، ومسوّغه في ذلك أن ما سنكسبه من خلال ذلك أكثر مما سنخسره<sup>(٤)</sup>. والواقع أنه لم يستطع أن يجد حلاً للمشكلة، وتركها بلا جواب مقنع. لأن القضية ليست كسباً وخسارة بقدر ما هي تصور تنبثق عنه آداب تصطبغ فيها الأدوات البيانية والتشكيلية بصبغة النصور ولا بد. وقد بينا ذلك بياناً كافياً، حيث أشرنا

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٣٥٣٤.

(٢) نفسه / ٦١.

(٣) نفسه / ٢١٣.

(٤) نفسه / ٢١٩-٢١٥.

إلى تأثير الشكل بالمضمون، وارتباطهما كارتباط الجسم بالروح، كما قال قدماءنا. ويبدو لي أننا لا يجب أن نوقع النقد الإسلامي ونظرية الأدب الإسلامي في هذا الخلط، الذي سوف يجعل أسس البناء تتداعى في يوم آخر، إذ إننا نرى اليوم، حتى عند المسلمين - عن قصد أو غير قصد - خلطاً كبيراً بين القيم الإسلامية وغيرها، فكيف حينما يفتح النقاد والمنظرون هذا الباب؟ رأي عبدالباسط بدر:

نقطة البداية عنده كانت هي الحديث عن «تجميع مسوغات منهج نقدي عقيدي إسلامي» يقف في وجه التحديات التي يفرضها الزحف النقدي العقيدي الغربي، كالنقد الماركسي والنقد الوجودي والنقد المتأثر بالنصرانية<sup>(١)</sup>.

وهو يرى أن النقد الإسلامي قديم في تراثنا النقدي، إن نقادنا القدماء صدروا بتلقائية كاملة عن عقيدتهم الإسلامية، واهتموا بتطوير العمل الأدبي في ظل البلاغة القرآنية، وما ضعف هذا النقد إلا بعد ضعف العقيدة في بعض النفوس التي وجدت من يرد عنها<sup>(٢)</sup>.

على أن هذا - كما يرى - لا يعني أن ذلك النقد كان منهجاً قائماً بنفسه؛ لأن «ثمة فرقاً بين نقد متناثر هنا وهناك يصدر عن غير إسلامية وفي مواقف معينة، ونقد ذي منهج محدد ومقنن يصلر في حالات الدفاع والهجوم، أو في غير الدفاع والهجوم، وينطلق من مقومات إسلامية في مضمونه وشكله»<sup>(٣)</sup>. وهذا المنهج - كما يرى عبدالباسط بدر - اقتضته ظروف مثل كثرة الأدب الذي يصور معاناة المسلمين، والمحاولات الأدبية الناشئة الصادرة عن التصور

(١) عبد الباسط بدر: (مقال) نحو منهج نقدي إسلامي، ص ٨، مجلة الأمة، ع ٤٧٤، ١٤٠٤/١٩٨٤.

(٢) نفسه / ٩.

(٣) نفسه.

الإسلامي، ووجود أدب يعادي القيم الإسلامية، وأدب منافق يحاول مس عقيدتنا وأصالتنا من طرف خفي، وهناك أدب يحاول الرد على افتراءات بعض التغريبيين، فكل هذه مسوغات لقيام منهج نقدي إسلامي، ويعني بالمنهج «الدخول إلى العملية النقدية وفق خطة مسبقة ومبادئ محددة في أسلوب التقويم وفي المقاييس وفي مفهوم الأدب وغايته والقيم الجمالية التي يوافق عليها الإسلام، مع مراعاة ما يتطلبه النقد السليم من تلك الفرصة المناسبة للفروق والأذواق الخاصة للنقاد، ودون إخلال بالخطوط العريضة للمنهج النقدي الإسلامي»<sup>(١)</sup>.

وهذا المنهج تحكم فيه ناحيتان أساسيتان:

١- أساسيات العقيدة الإسلامية.

٢- متطلبات العمل الأدبي<sup>(٢)</sup>.

ومجمل القول: إن النقاد الإسلاميين يتفقون جميعاً على أن النقد الإسلامي ليس جديداً من حيث هو ملحوظات تنطلق من التصور الإسلامي بتلقائية وعفوية، وإنما الجديد هو الاتجاهات والمناهج النقدية التي وردت علينا من الغرب كالمناهج الماركسي والوجودي وما إلى ذلك، ويتفقون كذلك على أن المنهج يخضع - ولا بد - لتصوير أو فلسفة معينة، أو قواعد علمية محددة، وأن «المنهج الإسلامي يستند إلى النظرية الربانية في الإنسان والكون والحياة، وما يحكمها من علاقات متظمة هادفة، وإلى المدرسة القرآنية الخالدة»<sup>(٣)</sup>.

(١) عبدالباسط بلر: (مقال) نحو منهج نقدي إسلامي، مجلة الأمة.

(٢) نفسه.

(٣) علي لغزوي: (مقال) نحو منهج إسلامي في النقد في صدر الإسلام، ص ٢٩. مجلة المشكاة، ٥٤،

٦. شوال ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.



ويتفقون كذلك على أنه يُعنى بالشكل عنايته بالمضمون، وأنه يتعامل مع النص على أنه مفيد وممتع، على أن الأمرين ينبغي ألا يطفئ أحدهما على الآخر، لأن ذلك مفسدة للأدب في الحالين، وخروج عن التصور الإسلامي لرسالة الأدب.

ويتفقون أيضاً على تأثره بالتصور الإسلامي من جهة الشمول، فهو ينقد النص كما لو أنه يعز على التجزئة، ومن ثم يواجهونه بأسلحة مختلفة، ولكن يصوغونها صياغة متكامل أدوات يتم بعضها بعضاً، بحسب ما تقتضيه الجزئية المعنية في وسط الكل الذي يمثل النص الأدبي، وعليه فإن هذا المنهج ينطلق من الكل إلى الجزء، لتصبح العلوم الإنسانية أو اللغوية أو الخلفيات الفكرية أدوات يستعين بها على أنها منهج متكامل.

وقد ذكر عماد الدين خليل أهم السمات التي يتميز بها هذا النقد وهي: الشمولية، والمرجعية الدينية، والالتزام، والتفتح على العلوم وتقنياتها، وتجاوز الجزئيات الشكلية إلى المضمون، والربط بين الأدب وصاحبه.

كما ركز عبدالباسط بدر على أساسيات العقيدة ومتطلبات العمل الأدبي، وهما أمران سبق أن رأينا النقاد الإسلاميين جميعاً يحرصون كل الحرص عليهما، هما العقيدة والفن.

### نقد المنهج الإسلامي وتقويمه:

وقد وُجّه للنقد الإسلامي نقد ذاتي بقصد البناء قام به عدد من النقاد<sup>(١)</sup> وقد قام بنقد النقد الإسلامي الدكتور محمد إقبال عروي، الذي أبدى تأسفَهُ لظاهرتين تُهيئان على العقل المعرفي، تُعدُّ إحداهما نتيجة موضوعية للأخرى، (١) نذكر على سبيل المثال: محمد إقبال عروي، وأسامة شهاب، وعبد الباقي محمد حنين، وصالح عبدالفتاح الحالدي، وعبدالله عوض الحبابص.

وهما: غياب الأسئلة العلمية التي تمس نواة العقل العربي الإسلامي، وحضور الأسئلة الهامشية التي تعرقل خطوات ذلك العقل، وتتضاعف خطورة الأمر بالنسبة إلى الرؤية التي تروم ولوج بنية الأدب وتفكيك عناصره وفق منظور إسلامي<sup>(١)</sup>.

وينتقد العروى بشدة أصحاب المنهج الإسلامي المعاصر لسكونهم عن المناهج النقدية المنحرفة التي أخذت تغزو المساحة النقدية في العالم العربي<sup>(٢)</sup>، كما يتهمهم بالاهتمام بالتعميم دون التفصيل. وعنده أن «حركة الأدب الإسلامي كانت ولا تزال تقتصر على العناوين الكلية والشمولية ذات الصبغة التعميمية، ولم تحاول أن تخوض بشكل عميق ودقيق تجربة الأدب والنقد بالشكل المفصل عن طريق التجزئ والتبويب والتقسيم، اللهم إلا بعض المحاولات المتناثرة هنا وهناك، التي تحتاج دوماً إلى النقد والتوجيه»<sup>(٣)</sup>، ويصف المنهج النقدي عند النقاد الإسلاميين بأنه «لا منهج له سوى الشرح المضموني، الذي لا يتجاوز في الأعم الكلمات والتعابير إلى أبعادها النفسية والدلالية... وتكون النتيجة الحتمية هي ما نشاهده في الساحة باستمرار من تواضع في التحليل وزهد في الإيغال صوب الأفاق المتعددة التي يفتحها أمامنا الشاعر أو الروائي»<sup>(٤)</sup>، كما ينظر بمرارة إلى النقاد الذين يهربون من التحديث إلى التراث النقدي ليستخرجوا منه منهجاً يكفيهم شر المناهج المستحدثة، ويعد ذلك منزلقاً خطيراً، لأن النقد القديم لا يفي بخصوصيات العملية الإبداعية والنقدية، كما أنه لا يتجاوز

(١) محمد إقبال عروى: (مقال) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ٩١ مجلة السلم المعاصر، ع ٥٣ السنة ١٤، ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م.

(٢) جمالية الأدب الإسلامي، ص ٢١١-٢١٢.

(٣) نفسه / ٢١٣.

(٤) نفسه / ٢١٧.

المستوى اللغوي المعجمي في الغالب الأعم<sup>(١)</sup>.

لا شك أن محمد إقبال قد وضع يده فعلاً على بعض النقائص في النقد الإسلامي المعاصر، ولكن نقده يتسم بشيء من المبالغة، فهو مثلاً حينما يتهمهم بالسكوت عن الحملة الشرسة التي يقوم بها التغريبيون على القيم الإسلامية، إنما يتجاهل تلك الردود المبكرة التي نهض بعثتها جيل من النقاد في الوقت الذي بدأت فيه تلك الحملة، وقد أشار عبدالباسط بدر إلى ذلك حين قال: «لم تغب الغيرة العقيدية عند نقاد أصلاء واجهوا - على قلتهم - المد الماركسي والوجودي والنصراني، وهاجموا بقوة عدوان بعض الأدب الحديث على الإسلام وقيمه؛ كالرافعي والمنفلوطي والزيات وعلي الطنطاوي وسيد قطب ومحمد الحسانوي ومحمد حسين بريغش وغيرهم»<sup>(٢)</sup>.

وكذلك لنجد يبالغ في انتقاصه من قيمة التراث النقدي، وهو يعلم أننا لم نستطع بعد أن نجد على مستوى النقد المعاصر جملة - الإسلامي وغير الإسلامي - من يجيد المنهج اللغوي بالطريقة التي انتهجها عبد القاهر الجرجاني، ولم نجد بعد من يتمكن من أن يطرح النقد المعاصر بالعقلية الفنية الدقيقة التي طرحها بها حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء<sup>(٣)</sup>، بل يمكن القول إننا لم نبلغ بعد مبلغ هذين الناقدين، على مستوى منهجي اللغة والفن، وقد أشار محمد إقبال نفسه إلى رأي كمال أبو ديب الذي أعلن فيه أن الناقد عبد القاهر الجرجاني يمثل أول بنيوي عربي<sup>(٤)</sup>.

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ٢١٨.

(٢) عبد الباسط بدر: (مقال) نحو منهج نقدي إسلامي ص ٩.

(٣) لمعرفة قيمة منهاج البلغاء وسراج الأدباء يمكن قراءة: جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر.

(٤) عروى: جمالية الأدب الإسلامي، ص ٢٣١.

ففي هذين الجانبين مبالغة في الأحكام، أما ما دون ذلك فهو منطقي ومعقول، كان يعد النقد الإسلاميين المعاصرين بعيدين عن طرح المنهج في مجال الدراسات الإسلامية، وأن موقفهم من المناهج الغربية الذي أجلبناه قبل هذا في «نقد النقد الغربي» يتسلح برؤيته الإسلامية المستقلة، ليعلن رفضه للمناهج الغربية، مما جعله يتحرك حول النقد لا في عمق النقد، وذلك يعود - في رأيه - لأسباب؛ منها: الجهل بالمكونات المعرفية والمنهجية للنقد الغربي الحديث، ومنها: الحرص على إبراز الاستقلالية الإسلامية في شؤون الحياة كافة، ومنها: الانطلاق في الأحكام من مفاهيم لا تضبطها حدود معرفية وعلمية دقيقة، إلى درجة أن ضبط المصطلحات في حقل النقد الإسلامي تكاد تكون غائبة، وفي رأيه: لا يمكن أن نحدث هذه القطيعة مع النقد الغربي على مستوى المنهج وإن أمكن حدوثها على مستوى المذهب، فعلينا أن «نرد المذهب، لكننا نستفيد من المنهج»<sup>(١)</sup>.

وقد يضيف إلى ذلك أن النقد الإسلاميين قد ركنوا إلى الوضعية الحاضرة التي تحدثت في الإنتاج الأدبي والنقدي، وأصبحوا يستبعدون التجديد والتحديث خارجها<sup>(٢)</sup>. على أنه يرى بشائر طيبة تلوح هنا وهناك تحاول المفاضلة العادلة تلمس في كتابات الدكتورين عماد الدين خليل وأحمد بسام ساعي وغيرهما، وأن قلمه يسعى إلى أن يجد له مكانا من أجل المصادقة على تلك المفاوضات المشروعة عبر مجموعة من الممارسات النقدية؛ غير أن السؤال الذي يورقه كثيراً هو: ما المنهج الذي ننوي اتباعه؟ هل لدينا منهج إسلامي جاهز؟ أم إننا نسعى إلى اكتشافه عبر الممارسات؟<sup>(٣)</sup> علماً أن «المنهج يعتبر

(١) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ٩٣-٩٥.

(٢) نفسه/ ٩٢.

(٣) نفسه/ ٩٥.

مفتاحاً علمياً عظيماً» وأتينا بالمنهج نقارب العمل الإبداعي، ونكشف من خلاله عن قوانينه وعوالمه المختلفة<sup>(١)</sup>.

وقد أباح محمد إقبال العروى لنفسه أسلوب «الاستفادة من منظومة الحوارية الباختينية، بالإضافة إلى بعض المفاهيم المرتبطة بالمنهج البنوي، كالبنية والنسق والثنائيات، مطعماً ذلك بمفهوم «الرؤية للعالم» عند لوسيان غولدمان، الذي سبق طرحه بصورة عقدية مع الأدب الإسلامي قديماً، دون التمادي داخل تلك المناهج، ونسيان المفاهيم الأدبية الإسلامية التي أُرِشِح أن تكون مظلتها في هذا التعدد (الاستفادي)، ولا بد من أن تتخذ المفاهيم الإسلامية وظيفة المظلة لإيماني العميق بأن معظم تلك المناهج قد آلت إلى فصل النقد الأدبي عن المعطيات والإحالات المرجعية المتمثلة في العوالم الخارجة عن إطار النص الأدبي<sup>(٢)</sup>. وهو يعد هذه الاستفادة من المناهج الغربية المعاصرة «استراتيجية» نكتشف من خلالها الآخر عبر الذات الإسلامية<sup>(٣)</sup>، ولكنه لم يبين أهمية اكتشاف خفايا تلك المناهج عبر الذات، وإن أشار إلى أن النقد الإسلامي قد يعترض على الأسلوب الذي تتبعه البنيوية مثلاً حين تعنى بالشكل مهملة المضمون، لأن المنهج الإسلامي يرى أن الأدب نشاط إنساني ذو وظائف متعددة لا تقل خطورة عن الوظيفة الجمالية<sup>(٤)</sup>، ويطرح بهذا الصدد سؤالين مهمين:

١- هل يمكن اعتبار تغييب المستوى المضموني والمرجعي من حقل المناهج النقدية الجديدة عملاً يكمن وراء ذلك التجريد والتعقيد اللفظي والمعنوي اللذين

(١) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ٩٢.

(٢) نفسه / ٩٧.

(٣) نفسه / ٩٦.

(٤) نفسه / ٩٧.

## نلمسهما في الكتابات النقدية العديدة؟

٢- وإذا كان الجواب بالإيجاب، ألا نستطيع الجزم بأنه في حالة ما إذا عاد للممارسة النقدية وللخطاب الإبداعي على مستواهما الدلالي الشامل للعناصر الاجتماعية والأخلاقية والسياسية، فسيعود لهما توهجها ووضوحهما المتسمان بالبساطة، وعمقهما المخالف للغموض والتجريد؟<sup>(١)</sup>.

ولكي يعطي رأيه بصراحة في مشكلة المنهج النقدي الإسلامي، وفي الاستراتيجية النقدية التي يقترحها طبق منهجه - هذا المركب من الرؤية الإسلامية وأدوات النقد الغربي ولا سيما البنيوي - على رواية حكاية جاد الله للكيلاني؛ لأنها «الرواية التي تتضمن مظهراً واسعاً لذلك البرنامج السردى، الأمر الذي يتيح لنا استيعابه وتمثله تمثلاً تقنياً لا يباعد بين اللغة المحللة وبين المظلة التي اقترح العودة إليها بدءاً وختاماً»<sup>(٢)</sup>، وسنعود لتطبيق ذلك في موضع آخر، على أننا نبين هنا أنه في منهجه ذلك لم يقع فيما وقع فيه النقد الشكلائي أو البنيوي، وإنما توصل إلى أن يبرهن أن «النقد الإسلامي ليس مستعداً لكي يقع في التقسيم الكلاسيكي بين الشكل والمضمون، أو يقصر جل اهتمامه على الصورة المادية للغة، بل إنه ينظر إلى العمل الإبداعي نظرة فيها الفن والجمال والمتعة، ولكنها لا تخلو من أبعاد اجتماعية وأخلاقية متعددة، وهذا أمر طبيعي في ظل الغائية التي ينشدها لكل نشاط فني. ومن هنا نكون جد مقتنعين بالسؤال التالي: ماذا يريد أن يقوله الكيلاني من وراء روايته حكاية جاد الله؟»<sup>(٣)</sup> وهكذا يحاول أن يحل مشكلة المنهج بالتركيب الذي يؤدي إلى

(١) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ٩٨.

(٢) نفسه / ٩٩-٩٨.

(٣) نفسه / ١١٥.

المنهج المتكامل الذي اقترحه سيد قطب، وألح عليه شكري فيصّل<sup>(١)</sup>. وإن ظن أنه قد لحا من مصطلح «التكاملية» لأنه أصبح أسير ظروفه التاريخية والمعرفية<sup>(٢)</sup>. وبعد، فهل يعني كل ذلك أننا نحن المسلمين لا نملك منهجاً؟ وأن الغرب وحده هو الذي يملك منهجاً؟ بل يملك مناهج نقدية كثيرة استخدمها فعلاً في مواجهة النص من زوايا مختلفة، نفسية واجتماعية ولغوية وعضوية وإيديولوجية؟؟

نجيب الكيلاني بعد أن يتخذ الاتجاه اليساري بسبب الخلط بين الاتجاه المادي والاتجاه الإسلامي من أجل أن يمثّلوا طبيعة الجماهير، ويكسبوا رضاهم، ويتخذ دعاة اليمين الذين ينصرفون في حلول متنوعة لإرضاء لنزعات القوى العاملة<sup>(٣)</sup> ثم يبين أننا نحن المسلمين «نمتلك أعظم منهج، لكن المشكلة أن هذا المنهج لا يوضع موضع التنفيذ... فنحن نعيش منهجنا من قرون طويلة... لكن موافقنا الجامدة وخطواتنا المنهجية تعجز عن التفكير في اقتحام ميادينه وتعرّفه بجديّة، وممارسته ممارسة فعلية، وما أظن ذلك إلا بسبب المخدرات الفكرية والعقدية التي حرص الأعداء على ملئها حتى أصبحنا مدمنين لها، ولذا فإن سبب ما ابتلينا به من انهيارات ونكسات هو تمزقنا الفكري، فلا نحن ارتبطنا بكتابنا، ولا استطعنا أن نستوعب المناهج المستوردة؛ لأن استيرادها أمر يتنافى مع طبائع الأشياء، ويتناقض مع عقيدتنا السمحاء الكاملة التي تحافي الجمود والركود، وتمتكت العصبية والجشع، وتربط بين الدنيا والآخرة، وتوضح العلاقة المقدسة بين الخالق والمخلوق، وتجعل من التوحيد فكراً وسلوكاً وشعاراً»<sup>(٤)</sup>.

(١) شكري فيصّل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي عرض ونقد واقتراح، ص ٢٢١ وما بعدها.

(٢) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ١١٩.

(٣) الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٥٩.

(٤) نفسه، ص ٦٢.

وهو يرى كذلك أن المنهج هو الحارس الأمين؛ لأنه يشكل العقل والوجدان، ويطيح السلوك بطابعه الصادق، ويجنب الأرواح الإصابة بالعطب والفساد والدمار، ويحمي الفنون من الانحراف<sup>(١)</sup>.

على أن نجيب الكيلاني قد اكتفى بذلك ولم يحدثنا عن ملامح هذا المنهج والأسس التي يقوم عليها، وإن حدثنا عن الأدب الإسلامي وعلاقته بعلم الجمال وعلم النفس والاجتماع، وهو ما سنعرض له في موضعه من الفصل التالي.

#### نقد واقتراح:

وبهذا نكون قد قمنا بإطلالة على المنهج الإسلامي في النقد كما ورد في التنظير الذي قام به النقاد الإسلاميون المعاصرون، وأود أن أسجل هنا بعض الملاحظات:

ربما كان الجدير بالعمل، قبل كل شيء، أن يعود النقاد الإسلاميون إلى القرآن الكريم ليبينوا ما إذا كانت قد وردت فيه بعض الإشارات الواضحة التي ترسم ملامح المنهج وأسسه من أجل التأصيل من جهة، ومن أجل تمتين العلاقة بين المنهج النقدي والمرجعية من جهة ثانية، لا سيما إذا قرر جميع النقاد، كما بينا في غير موضع، أن الحضارة الإسلامية حضارة نص.

ثم إنني كنت أطمح إلى أن أجد النقاد الذين حاولوا أن يستغلوا العلوم والطاقت المعرفية المختلفة في ميدان النقد الأدبي، يستنبطون من القرآن الكريم ومن حديث الرسول ﷺ ومن التراث تلك الإشارات ذات الطابع العلمي، وخاصة ما يتعلق منها بالنفس، وهي كثيرة لو استُغلت استغلالاً حسناً، بل إنني يمكن أن لاحظ أنهم لم يستغلوا حتى العلوم اللغوية والبلاغية من أجل أن

(١) الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٦٥.



يتمسكون من صياغة منهج في النقد اللغوي على الأقل بالطريقة التي وضع أسسها عبدالقاهر الجرجاني، ولا بأس بعد ذلك إن اعتمدوا على المناهج اللغوية المعاصرة كما تتضح في النقد الغربي، ليستفيدوا منها في حدود لا يتعارض فيها المنهج الغربي مع التصور الإسلامي.

ولهذا أود أن أقترح الآية الآتية: ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا﴾ [الإسراء: ٣٦]، على أساس أن القصد: الوحي والمشاهدة والعقل، والآية الآتية من سورة الحج: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّثِيرٍ﴾ [الحج: ٨]، التي قال فيها سيد قطب: «فهذه الكلمات القليلات تقيم منهجاً كاملاً للقلب والعقل، يشمل المنهج العلمي الذي عرفته البشرية حديثاً جداً، ويضيف إليه استقامة القلب ومراقبة الله»<sup>(١)</sup>.

لذا نقترحهما ركيزة وأصلاً من الأصول التي ينبغي عليها منهج التفكير الإسلامي السليم، ومن ثم نضع القاعدة الأساسية لمنهج النقد الأدبي الإسلامي، ما دام المنهج قواعد تنظم أسلوب العمل، وما دام المنهج الذي يبحث عنه النقاد جميعاً يستهدف مقارنة العمل الإبداعي ليكشف من خلاله عن البنيات المختلفة التي تشكله، سواء النفسية أو الاجتماعية والفكرية أو اللغوية والجمالية، ومن ثم راحوا يتوسلون بشتى العلوم كما سنبين من بعد.

فالآية تشير إلى منهج التفكير والمقاربة والنقد، وتبين أن «الجدال» - وهو صورة من صور النقد التي تعتمد بصورة واضحة على نقد النقد، والذي به يمكن الانتهاء إلى «النقد الصالح» و«المنهج الكامل» - أقول: تبين أن «الجدال» في الأمور ينبغي أن يقوم على منهج له أصول معرفية ثلاثة:

(١) في ظلال القرآن ٤/ ٢٢٢٧.

١- الوحي .

٢- العلم التجريبي .

٣- العقل الاستدلالي .

قال الزمخشري في الكشاف: «والمراد بالعلم: العلم الضروري، وبالهدى: الاستدلال والنظر؛ لأنه يهدي إلى المعرفة، وبالكتاب النير: الوحي. ثم علق قائلاً: «أي يجادل بظن وتخمين لا بأحد هذه الثلاثة»<sup>(١)</sup>.

فالجدل حول نص معين من دون الاستناد إلى هذه الأسس هو تخمين وظن، ولما كان الظن لا يغني أمام الحقائق العلمية شيئاً ﴿وَمَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِنْ يَتَّبِعُونَ إِلَّا الظَّنَّ وَإِنَّ الظَّنَّ لَا يُغْنِي مِنَ الْحَقِّ شَيْئاً﴾ [النجم: ٢٨]، فإن نقد النص لا يقوم إلا على أحد تلك الأصول التي أشار إليها كذلك أبو حيان التوحيدي بقوله:

«فكل شيء خارج من الحكمة الإلهية والعقلية والطبيعية فهو ساقط بهرج ومردود مرذول، إذا فعله جاهل عُدِرَ بالجهل، وإذا أتاه عالم عُدِلَ للعلم»<sup>(٢)</sup>.

كما تحدث عبدالمنعم خفاجة وهو بصدد الكلام عن منهجية البحث العلمي في مجال الأدب مرتكزاً على الآية السابقة، ويبيّن أن أصول المعرفة في الإسلام ثلاثة: العلم الفطري المركوز في طبائع الناس كافة، والعلم النظري المستفاد من الحجّة والبرهان والتجربة والبحث، والوحي الإلهي الداعي إلى الإيمان والدين والمثل والقيم الحضارية<sup>(٣)</sup>.

ومن هنا لنحزم بأن المنهج الإسلامي في النقد لا يمكن أن يقر له قرار ما لم

(١) الكشاف ٦/٣.

(٢) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ٦٢/١، ويرى سيد قطب أن الاتجاه التجريبي نشأ أولاً في

الجامعات الإسلامية في الأندلس، انظر معالم في الطريق، ص ١٤٢.

(٣) عبدالمنعم خفاجة: البحوث الأدبية، ص ٥٨.

يعتمد على هذه الأصول، التي تعين النقد بما تمده به من مفاتيح يكشف بها أسرار النص الأدبي الظاهرة والباطنة، الجمالية والفكرية، الشكلية والمضمونية، بل وتضمن له التطور والبناء.

أما الاعتماد على المناهج الغربية التي ليس لها إلا ركيزتان فقط؛ هما العقل والتجربة، فذلك خطأً يَبِّنُ يبرهن عليه واقع الأدب الغربي والفن بصفة عامة عند الذين انسلخوا من قيم الوحي كما صورها الإنجيل والتوراة في غير مواطن التحريف، وقد أفاد الدكتور محمد مفتاح أن بلر «جعل مصادر المعرفة اثنين: أحدهما أساسي وثانيهما فرعي، فالأساسي يتجلى فيما يتعلمه الإنسان بالطريقة التجريبية الحسية فيعيد إنتاجه، ويؤوّل على ضوءه، والفرعي هو ما يستطيع الإنسان أن يبده بناء على ما زود به من ملكات مركوزة في جبلته»<sup>(١)</sup>.

ومنه يتجلى الفرق الجوهرى بين أصول المنهج الغربي وبين أصول المنهج الإسلامي، ويتضح أن المنهج الإسلامي بركائزه الثلاث يمكن أن يضمن التطور، ويتجنب التدهور الذي آل إليه الإبداع الغربي حين نهض بالتأويل في ضوء أصلين فحسب، هما العلوم التجريبية والملكات الفطرية مهماً «الوحي».

ماذا يفيدنا ذلك؟

أحسب أن تلك العودة إلى النص القرآني وهو يبين لنا أصول المنهج المعتمد في جدال النص ومحاورته، تعين على رسم خطة منهجية لبيان طبيعة المجالات المعرفية التي يعد حضورها في أدوات النقد ضرورياً، ومن ثم تصحيح مشكلة دعوى الاستناد إلى المعارف الخارجة عن النص وما أشبه ذلك لا معنى لها، إذ إن النقد حوار للنص، وإنه ينبغي أن يستخدم الوسائل المعرفية التي تعطي الحوار بُعدَه المطلوب على المستويات كلها: الجمالية، واللغوية، والفكرية،

(١) محمد مفتاح: دينامية النص، نظير وإيجاز، ص ٤٠.

والنفسية، والخلقية، والإيمانية الروحية.

ولقد أضحي بذلك أن الاعتماد على العلوم المختلفة: التجريبية واللغوية والإنسانية والدينية في نقد النص الأدبي الصحيح أمر ضروري، ولقد صدق سيد قطب حينما أشار إلى أن لكل منهج من المناهج النقدية قيمته لولا الغلو في تطبيقه<sup>(١)</sup>.

ولكن الإشارة إلى الغلو وأثره السليبي من جهة، وقبول تعدد المناهج من جهة ثانية، ألا يعني شيئاً هاماً؟

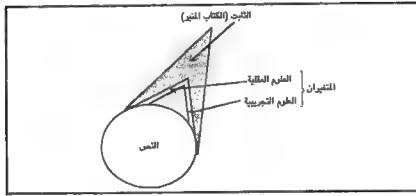
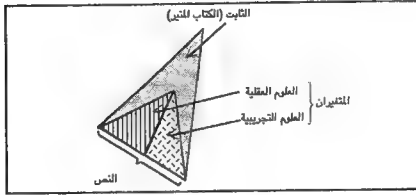
ألا يعني أن النص عالم معقد يحتوي عناصر مختلفة ليس في إمكان منهج واحد، مهما غلونا في استخدامه، أن يكشف أسرارهِ ويفسره التفسير الصحيح؟ ألا يعني ذلك أنه لا بد من منهج يهيمن على النص كله بحيث تصبح تلك المناهج التي عجزت عن التفسير الكامل، واتسمت «بأحادية الجانب» مجرد أدوات في يد منهج شامل؟ ذلك ما ندعوه المنهج الإسلامي، وذلك ما ينبغي أن يكون لتصبح العلوم اللغوية واللسانية، وعلم التاريخ والاجتماع، وعلم النفس وعلم الأحياء، والفلسفة والعلوم التجريبية وعلم الإحصاء كلها أدوات ووسائل يستخدمها المنهج الإسلامي في قراءة النص، وإحداث المحاور الجديدة معه، تلك التي ترقى إلى مستوى الجدل الذي نصت عليه الآية: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُنِيرٍ﴾ [الحج: ٢٨]، وكشفت عن أصول المنهج الإسلامي في الحوار، وهي: الثابت المطلق (الوحي)، والمتغيران النسيبان (التجربة والعقل)<sup>(٢)</sup>.

وفي هذه الحال يمكن أن نعرف المنهج الإسلامي في النقد الأدبي بأنه:

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٨.

(٢) الغزالي، إحياء علوم الدين ١/ ١٤٤، قال ﷺ: «لكل شيء آلة وعلة، وإن آلة المؤمن العقل».

«منهج لقراءة النص الأدبي وتفسيره وتقويمه في ضوء العلوم التجريبية والعقلية والوحي» ويمكن أن نشكل ذلك في إحدى الصورتين الآتيتين:



ومنه يتبين لنا أن المنهج الإسلامي يتعامل مع النص في إطار الثابت والمتحول:

١- فأما الثابت، فهو الوحي الذي ينبغي أن يعيه الناقد وعياً كاملاً وسليماً ليستخدامه معياراً يقيس عليه ما يتحقق من آراء وتأويلات واكتشافات وتفسيرات تتم بواسطة المتغيرين؛ سواء عن طريق العلوم التجريبية أم عن طريق العلوم العقلية، وبذلك يضمن صحة الاستخدام للأدوات النفسية والاجتماعية والإحيائية والفلسفية، فلا يقع فيما وقع فيه التجزييون؛ مثل فرويد، أو تين، أو يونج... «ومعنى هذا أن المتلقي لا يذهب إلى عالم النص، وهو عبارة عن

صحيفة بيضاء، وإنما تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم اعتماداً على مبدأ النظر، كما تسمح له بإعادة الرأي في قياسه وتصحيح بعض أجزائه. كما أن النص بخصائصه الظاهرة هو الذي يتيح للمتلقي القيام بعمليات المقايسة والتصنيف والتماس الخصائص النوعية، وبحول ظاهر النص وزمانه ومكانه دون إسقاط الذات لأوهامها ومكبوتاتها عليه ظلاً وجوراً، فإذا كان دور استجابة الذات المتلقية للنص أمراً مرغوباً فيه ومُلحاً عليه في دراسات متعددة، فإن ذلك الدور يجب أن توضع له قيود، لئلا يتغلب الهذيان على الوقائع ويسود التسبب على الكلام المسؤول<sup>(١)</sup>.

والسبب في ضرورة الثابت أنه لا يوجد نص خارج التصور الفلسفي الذي يفسر الحياة ببعديها الزماني والمكاني ومن ثم صار حتمياً أن يكون لذلك التفسير مصداقية معينة يحرص المنهج النقدي على بيان قيمتها، وأنى له أن يفعل ذلك إذا لم تكن له حقائق لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، ولا يرقى الشك إليها في أي حال من الأحوال؟ وذلك ما يختص به «الكتاب المنير» أي عنصر الوحي الذي يتسم بالثبات والخلود والقدرة الفائقة على التنوير.

ثم إن النص لا يمكنه أن يوجد خارج آليات معينة، هي التي تعمل على ولادته، من نفسية وفضائية زمانية، ولكنه حينما يوجد يتفرد، فتكون له خصائص نوعية تميزه عن غيره، ونعني بالتفرد معنى عاماً ومعنى خاصاً، فالمعنى العام هو أن لكل ثقافة نصوصاً تعكس خصوصيتها وهويتها، إذ لا يعقل أن يطابق بين الثقافة العربية الإسلامية وبين الثقافة الغربية المسيحية، وأما المعنى العام فهو أن لكل غرض كلامي تفردة الذي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار<sup>(٢)</sup>.

(١) محمد مفتاح: دينامية النص، ص ٤٧.

(٢) نفسه / ٤٥.

٢- وأما المتغيران - وهما العلوم العقلية والعلوم التجريبية - فيستمان بالنسبية<sup>(١)</sup>، فهما لا يحملان حقائق مطلقة، ولكنهما وسيلتان وأصلا من أصول المعرفة الإنسانية يخسر من لا يقدرهما قدرهما، لأنهما يساعدان على تقديم التفسير والشرح والتحليل، بقدر ما يساعدان على وضع الاحتمالات الممكنة لقضية من القضايا التي يعبر عنها النص تصريحاً أو تلميحاً ورمزاً وتلويحاً، فهما إذن يحملان نواة تقديم الأسباب الصالحة للتفسير لجميع الظواهر الفنية والمضمونية، والله تعالى جعل لكل شيء سبباً لناخذ بالأسباب: ﴿وَاتَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا ۚ فَاتَّبَعِ سَبَبًا﴾ [الكهف: ٨٤، ٨٥]، فلا بد من اتباع الأسباب، لأن سنة الله في الخلق تقتضي العمل بالأسباب حتى بالنسبة إلى الآخرة، فلجنة أسبابها وللجحيم أسبابه.

ومن هنا يتبين أن الأخذ بالتجربة في تفسير النص أمر أساس، ولا نعني بالأساس التجريبي الجانب المخبري وحسب، كما هي الحال في دراسة «صوتية النص»، ولكن أيضاً نعني التجربة النفسية والاجتماعية أيضاً، لأن «التجارب البشرية المعيشة هي التي يمكنها أن ترشدنا بدروسها، إما بطريقة مباشرة ضمن التاريخ، وذلك ما لم تعترض بعض الأسباب الثانوية كحائل بين الأسباب الأساسية ونتائجها، وإما من خلال الاستطرادات التي توجب علينا أن نرجع عن طريق التحليل إلى الأسباب الأولى ذاتها»<sup>(٢)</sup>. ولعله من البين الواضح أن القرآن نفسه قد قدم لنا خلاصات كثيرة عن التجارب الاجتماعية النفسية والدينية عن الأمم السالفة من أجل الاعتبار، وماذا تكون العبرة إذا لم تعن

(١) يقول سميث: «التفكير العميق ضروري لالتزام الطريق المرسوم، ولكنه لا يؤدي بالضرورة إلى الكشف». ويقول بفردج: «على الرغم من أهمية التجريب في أغلب فروع العلم، فإنه لا يناسب جميع أنواع البحث» و. أ. ب. بفردج: فن البحث العلمي، ص ٣٢، ١٣٦.

(٢) مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ص ٧٦-٧٧.

الاستفادة من التجربة، أي الأخذ بالمنهج التجريبي فيما يمكن الأخذ به؟ وما دام الأمر كذلك فإن الدخول إلى عالم النص المعقد المتشابك الذي تضافرت على صنعه مجموع العناصر التي تتمحور حول أصلي الثقافات «العقلي أو التجريبي» من تجربة نفسية، ومعايشة اجتماعية، وكفاءة لغوية، ومسحزون خيالي، وقيم موسيقية، ورصيد فكري وثقافي وما إلى ذلك، لا يمكن أن يتم إلا باتباع الأسباب التي تتمحور حول العقل أو العلوم التجريبية.

ذلك لأنه إذا كان - كما قال رتشاردز - «عمل الشاعر هو في الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانيات وكيفيات، ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل تلك الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة»<sup>(١)</sup>، وإذا كان - على حد تعبير كولردج - «المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن، ولكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية»<sup>(٢)</sup>، فإن كشف النص في غياب الأخذ بالأسباب كلها يصبح عبثاً لا جدوى من روايته، ولا شك أن الأسباب تكمن في عطاء المحورين: العقلي والتجريبي حينما يستثيران بالوحي ويتحركان في ضوء «الكتاب المنير».

ومن ثم يتبين أن أي مقارنة لا تأخذ بالأسباب هي مقارنة نقدية فاشلة، وقراءة للنص تقتصر إلى الجلد، فهي أشبه بالحليال الساذج، ولا شك أن «الحليال الساذج ظل مشوه لتصورات المعنويين الذين فقدوا ببعدهم عن معنى الواقع (المادة + الروح) عبقرية الأرض»<sup>(٣)</sup>.

(١) رتشاردز: لغة الشعر، ص ٧١-٧٠. عن قضايا النقد للشماوي ص ٣٢٢-٣٢١.

(٢) كروتشي: للمجلد في فلسفة الفن، ص ٥٥. وانظر: الشماوي: قضايا النقد الأممي ص ٣١٨.

(٣) مالك بن نبي: وجهة العالم الإسلامي، ص ٤٢.



ولكن لما كان النص الأدبي يتفاعل مع المتلقي بما يمتلكه من قدرة تزواج أساليب «الافتناع» بأساليب «الإمتاع»، فتكون إذ ذاك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب، وتوجيه سلوكه لما يهبه هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في إشهادها للمخاطب كأنه يراها رأي العين<sup>(١)</sup>؛ فإن هذه الميزة تفرض التركيز على الأخذ بالأسباب المؤدية إلى الإمتاع والإقناع في آن واحد، سواء على مستوى الإبداع أو النقد.

وجملة القول: إن المنهج الإسلامي يتعامل مع النص في ضوء الثابت والمتغيرات، التي تصاغ في إطار المحورين الأساسيين للمعرفة الإنسانية، وهما الإنتاج العقلي والإنتاج التجريبي، وذلك لكي يتولى «الكتاب المنير» (الثابت) تنوير المنهج وترشيده، ويتولى «العلم» و«الهدى» تقديم الأسباب العملية والتقنية، وهو الأمر الذي كان يجهله في الواقع غوستاف فون غرنباوم حين ادعى أننا «لو قارنا الإسلام بما لدينا من حضارة، لوجدناه لا يعتبر معرفة الكون في ذاتها غاية من غايات الثقافة، ولهذا السبب تظل العلوم الطبيعية والتطبيقات لها على هامش الدراسة، وليس معنى هذا أن ما أداه الأفراد العلماء في هذا المجال لم يكن بارزاً ساطعاً»<sup>(٢)</sup>.

وليس من شك أن الذي يملك إلماماً كبيراً بالمناهج المتبعة في قراءة النص القرآني، ومحاولة تفسيره وشرحه وفهمه وبيان إعجازه، يعلم علم اليقين أن هذا الذي نقدمه ليس إلا صياغة جديدة لمنهج مألوف كان يجمع بين التفسير والتأويل، أما التفسير فيعتمد على المعارف الخارجية؛ كالتفسير بالرواية والمأثور

(١) طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص ٣٠، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، دار

الخطابي للطباعة والنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٧.

(٢) غوستاف فون غرنباوم: دراسات في الأدب العربي، ص ٦٧.

وتفسير القرآن بالقرآن والحديث، وأما التأويل فيستخدم العقل كالتفسير بالدراية والتفسير بالإشاري. قال القدماء: «التفسير يتعلق بالرواية والتأويل يتعلق بالدراية» وقال بعضهم: «التفسير مقصور على الاتباع والسمع، والاستنباط مما يتعلق بالتأويل». وقالوا كذلك: «ما وقع مبيّناً في كتاب الله ومعيناً في صحيح السنة سمي تفسيراً؛ لأن معناه قد ظهر ووضح، وليس لأحد أن يتعرض إليه باجتهاد ولا غيره، بل بحمله على المعنى الذي ورد ولا يتعداه والتأويل ما استنبطه العلماء العاملون لمعاني الخطاب الماهرون في آلات العلوم»<sup>(١)</sup>.

فكل هذه الآراء تفرّق بين التفسير والتأويل؛ لتدل على أن المفسرين قد استخدموا التفكير العقلي والتفكير العلمي في إدراك مقاصد القرآن، وربما عبرت عبارة «الماهرون في آلات العلوم»، بل ودلت دلالة قوية على القيمة التي أولاهها المفسرون لمحوري العقل والتجريب، دون أن ينسوا المرجعية التي تقوم بتصحيح العمل على مستوى المحورين اللذين هما: الكتاب والسنة، أو ما عبّر عنه في الآية بـ«الكتاب المنير» وقد يكون تعريف أبي حيان التوحيدي معبراً عن المقصود أحسن تعبير، فقد عرفه بقوله: «التفسير علم يبحث فيه عن كيفية النطق بألفاظ القرآن ومدلولاتها وأحكامها الإفرادية والتركيبية ومعانيها التي تحمل عليها حالة التركيب وتتمات لذلك»، قال: «فقولنا: علم: جنس، وقولنا: يُبحث فيه عن كيفية النطق بألفاظ القرآن هو علم القراءة، وقولنا: ومدلولاتها أي مدلولات تلك الألفاظ، وهذا متن علم اللغة الذي يحتاج إليه في هذا العلم، وقولنا: وأحكامها الإفرادية والتركيبية هذا يشمل علم التصريف والبيان والبديع، وقولنا: ومعانيها التي تحمل عليها حالة التركيب يشمل ما دلالاته بالحقيقة وما دلالاته بالمجاز، فإن التركيب قد يقتضي بظاهره شيئاً ويصدّ عن الحمل عليه صادم فيحمل

(١) السيوطي: الإتيان في علوم القرآن، ١٧٣/٢.

على غيرهِ وهو المجاز، وقولنا: وتسمات لذلك هو مثل معرفة النسخ وسبب النزول وقصة توضح بعض ما أبهم في القرآن ونحو ذلك<sup>(١)</sup>.

إن هذا التعريف يمثل منهج القدماء في مواجهة النص القرآني، وهو - كما ترى - منهج يستخدم الأدوات بشكل يكافئ طبيعة النص الذي يتكون من عناصر مختلفة بدءاً من الناحية الصوتية (الأداء) إلى بنية الكلمة الموظفة لغاية في النص إلى مدلولها، إلى التركيب، إلى دلالاته الحقيقية أو المجازية وما إلى ذلك مما يحتاج إليه كعلوم البلاغة، ثم لا يكفي بذلك، وإنما يحيل إلى ما أسماه «التسمات»، ليفيدنا بأن المجال مفتوح لمجموع الأدوات التي يمكن أن تستغل في كشف مراد النص ومقاصده وكيفيات تعبيره.

وهكذا كان التفسير منذ أربعة عشر قرناً ينطلق من هذا الفهم سواء في حالة التفسير التي تغلب عليها الاستعانة بالعلوم والمعارف التجريبية واللغوية والتاريخ الاجتماعي للمجتمع الذي نزلت فيه هذه الآيات والذي عرف بـ «المناسبة» وقد عرف التفسير بأنه الكشف عن الآية من القرآن ومعناها وسبب نزولها<sup>(٢)</sup>، أو في حالة التأويل التي ينهض فيها العقل بالدور الرئيس، وقد بين الزركشي أن أكثر استعمال التأويل في المعاني كتأويل الرؤيا والكتب الإلهية، وهو يعني النظر في مفردات الالفاظ من لغة العرب ومدلولاتها واستعمالها بحسب السياق<sup>(٣)</sup>.

ولقد ظل الهدف دائماً في الحالين هو «كشف مراد النص ليعلم»<sup>(٤)</sup>، وقد بينت ذلك في موضع آخر<sup>(٥)</sup>.

(١) الإنتقان في علوم القرآن ١٧٤/٢.

(٢) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ١٧٤/٢.

(٣) نفسه ١٤٩/٢، ١٧٢.

(٤) ابن أبي الحديد: كتاب الفلك الدائر على المثل السائر، ٤٠٣٩/٤.

(٥) أحمد رحمانى: (مخطوط) النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص ٧٤٧٠.

ولكن نشير هنا إلى أن عملية «الكشف» عن أسرار النص عملية معقدة، من العبث أن يتيسر لعلم واحد من العلوم أن يفك رموزها أو يحل ألغازها، ومن ثم يصبح المنهج الصحيح الذي يواجه النص مواجهة كاملة إنما هو المنهج الذي يستخدم أدوات تكافئ بنية النص، علماً أن القدماء من النقاد كانوا يقولون: «إن كل علم يتصل بالشعر، كما يتصل الشعر بكل علم»<sup>(١)</sup>.

ولعل هذه الأسئلة التي طرحها النويهي كفيلة بالبيان:

قال: «أفيظن أحدنا أنه يستطيع أن يفهم الشعر الجاهلي فهماً صحيحاً دون إلمام حسن بعلم الحيوان؟ أو بيساط علم الفلك؟ أم يظن أنه يستطيع أن يفهم شعر ابن الرومي فهماً صحيحاً دون إلمام حسن بشتى حقائق علوم الأحياء والدراسات النفسانية؟... فما أظن أن في الشرق العربي كله من غير المتخصصين في عالم الفلك عشرة يفهمون هذا البيت المشهور لامرئ القيس:

إذا ما الثريا في السماء تعرضت  
تعرض أثناء الوشاح المفصل  
أو هذا البيت الجميل لأبي ذؤيب:

فوردن والعوق مقعد رابئ الخ  
حرباء فوق النظم لا يتلّع

وكيف يفهمونها وهم إن عرفوا هيئة الوشاح، وكيف كانت تلبسه المرأة العربية، فهم لا يعرفون تنظيم نجوم الثريا، وكيف تكون هيئتها قبل أن تصل السم. . .»<sup>(٢)</sup>.

بل ولم يكن ذلك الاتجاه المتكامل لأدوات قصراً على القدماء، وإنما كان كذلك ما انتهى إلى اقتراحه النقد الغربي المعاصر، «ذلك أن النقد الجديد يبذل قصارى الجهد لإدراك الأثر بأكمله، عالماً كل العلم أنه لا يستطيع أن يفك

(١) غرباوم: دراسات في الأدب العربي، ص ٤٧.

(٢) محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي: ص ٧١٧.

أوصال سوى جزء من الشبكات التي تؤولفه في عمل لا بد من تعميقه باستمرار، ومنظور النقد الجديد حسب رأي بيير ريتشارد: استفهامي وكياني<sup>(١)</sup>.

إن المنهج الذي نحن بصدد اقتراحه بديلاً إسلامياً ينطلق مما يشبه المسلمات، وهو أن المنهج الكامل هو الذي يمتلك الأدوات التي تكافئ النص وتتجاوزه، أما «المكافأة» فتملأنا بها المعارف المتمحورة حول العقل والتجريب، وأما «التجاوز» فيسهم فيه إلى جانب العقل والتجريب: «الكتاب المنير».

على أن هناك فرقاً أساسياً بين المنهج النقدي وبين منهج التفسير، ينبغي ألا يغيب عن الأذهان؛ وأعني بذلك صفة الحوار والجدال اللذين يتميز بهما منهج النقد الأدبي، فهو يحاور العمل الإبداعي، ويجادل صاحبه في الأفكار التي طرحها، وفي الطريقة التي صيغت بها تلك الأفكار والمشاعر، ومن ثم يمكن للنقاد أن ينجز نصاً على نص، ويقول «كلاماً على كلام» كما قال أبو حيان التوحيدي<sup>(٢)</sup>، أو يسجل ملاحظات تقدم إضافات تتم النقص الذي يشين عملاً إبداعياً معيناً، أو يعمد إلى تشطيط وحذف وتشذيب بعض ما يشوه النص أو يعدل فيها، وقد رأينا ذلك في المنهج الذي اتبعه ابن وكيع في المنصف مع شعر أبي الطيب المتنبي<sup>(٣)</sup>، وكما فعل القرطاجني وغيره مع بيتي امرئ القيس<sup>(٤)</sup>.

كأنني لم أركب جواداً ولم أقل      لخليسي كرى كرة بعد إجفال  
ولم أسبأ الرقَّ الروي للذة      ولم أثبتن كاعباً ذات خلخال

(١) جان لوي كابانز: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص ١٩، ترجمة عكام، دار الفكر.

(٢) الإمتاع والمؤانسة ١٣١/٢.

(٣) انظر: ابن وكيع: المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي، ومشكل شعره، لاسميا القسم الثالث منه.

(٤) انظر: ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٩-١٣٠، القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،

ص ١٥٩-١٦١.

ويأتي المتنبي<sup>(١)</sup>:

وقفتَ وما في الموت شكٌ لواقف      كأنك في جفن الردى وهو نائم  
تمرُّ بك الأبطالُ كلَّمى هزيمةً      ووجهك وضَّاحٌ وثغركَ باسمٌ

إن منهج النقد الإسلامي قد يتجاوز - حتى في حالة التفسير أو التأويل - مستويات الفهم والإفهام والكشف إلى مستويات التشذيب والتعديل، وفق مرجعية جمالية وفكرية ولغوية، يمكن أن نعد الآية الآتية صياغة لها ﴿إِنْ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا﴾ [الاسراء: ٣٦]، قال سيد قطب: «هذه الكلمات القليلة تقيم منهجاً كاملاً للقلب والعقل، يشمل المنهج العلمي الذي عرفته البشرية حديثاً جداً، ويضيف إليه استقامة القلب ومراقبة الله، ميزة الإسلام على المناهج العقلية الجافة... ومتى استقام القلب والعقل على هذا المنهج لم يبق مجال للوهم والخرافة في عالم العقيدة، ولم يبق مجال للظن والشبهة في عالم الحكم والقضاء والتعامل، ولم يبق مجال للأحكام السطحية والفروض الوهمية في عالم البحوث والتجارب والعلوم»<sup>(٢)</sup>.

وإذ قد تبين ذلك، فلا بد أن نتعرف الأدوات التي يعدها النقد الإسلامي أساسية لمنهجه: فما هي إذن هذه الأدوات أو المداخل المعتمدة في هذا المنهج الجديد؟

\* \* \*

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٥٩-١٦١.

(٢) في ظلال القرآن: ٤/ ٢٢٢٧.

## الفصل الثالث المنهج النقدي في ظل العلوم الإنسانية

من البديهي - بناء على ما سبق - أن تكون مرجعية جميع هذه العلوم والمعارف هي «الوحي»، ما دامت الحضارة التي أنتجت هذا الأدب الإسلامي ونقده هي حضارة النص، وإذا أحلنا إلى الوحي، فقد أحلنا في الحقيقة إلى التصور الإسلامي، ومعنى ذلك أن هذه العلوم لا بد أن تكون في تصورها والرؤية التي تنطلق منها قد انبثقت من العقيدة الإسلامية، فتكون لها عليها الهيمنة الحقيقية التي تجعلها تصاغ وفق خصوصيات ومعايير محددة، وقد بينا خصائص التصور الإسلامي في الباب الأول، أما الآن فنكتفي بعرض آراء النقاد في كيفية استخدام هذه العلوم على أنها مداخل وأدوات يعتمدها المنهج الإسلامي في قراءة النص، على أساس «أن المنهج يعني حشد الطاقات وتجميعها والتنسيق بين معطياتها لكي تنصب في الهدف الواحد، فتكون أغنى فاعلية وأكثر قدرة على التجديد والإبداع والعطاء»<sup>(١)</sup> سنعرض ذلك من خلال المداخل الآتية:

### ١- المداخل الحضاري

حينما نقرأ العبارة «إنه من التعسف أن ندرس... تأويل فرويد للأثار الأدبية دون تحديد موقع الأثر في نشاطات الحضارة والحياة»<sup>(٢)</sup>، ندرك كم هي ضرورة هذه الزاوية لدراسة الأدب، حتى بالنسبة لأولئك الذين ينهجون نهجاً تجزئياً.

(١) عماد الدين خليل: (مقال) لماذا للمنهج؟ مجلة الأمة، قطر.

(٢) جان لوي كابناس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص ٢٤.

إن النقد حين يضع أمر الحضارة نصب عينيه، إنما يضع في الواقع طبيعة الثقافة التي يعمل الفن على أن يرسخ جذورها، أو التي يحرص على محاربتها؛ ولعل الناقد لا يقوم للمحة الأولى ليعطي حكماً قيمياً في هذه الحال، وإنما اهتمامه الأول ينصرف إلى أن يصف كيف يؤثر الجو الحضاري الشقافي الذي يسود فترة ما في إنتاج الأدب واستساغته<sup>(١)</sup>.

ويمكن ببساطة أن نفرق بين فن أنتجته الحضارة الرومانية يتسم بالعري، وأدب أنتجته الحضارة اليونانية يغلب عليه طابع الصراع حتى بين الآلهة، وأدب إسلامي أوجدته الحضارة الإسلامية على امتدادها الجغرافي من الأندلس إلى أقصى الشرق.

بل إن المدخل الحضاري يمكن أن يتساءل عن الأسباب الموضوعية التي جعلت فناً معيناً - كالمسرح مثلاً - يظهر عند اليونان والرومان، ويكاد يختفي تماماً في ظل الحضارة الإسلامية التي استطاعت أن تبرر فناً مثل الموشحات إلى الوجود العربي الجديد، وأن تستفرد بأدب المقامات. وعلى هذا الأساس كان غوستاف فون غرونباوم قد طرح عدة تساؤلات؛ مثل:

كيف يمكننا أن نفسر فقدان الأدب العربي للدراما فقداناً كاملاً؟

لِمَ لَمْ يطور العرب في خيال الظل؟

لِمَ لَمْ يتجاوز خيال الظل لديهم مرحلة انبثاق الصيحات الغنائية عن الممثلين كما نشهده في النصوص العربية المصرية، بينما أحرز فيه الأتراك والهنود تقدماً، وقبض الصينيون على ناصيته قبضاً يثير الدهشة والعجب المتجددين<sup>(٢)</sup>؟

(١) ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ٥٧٥.

(٢) غوستاف فون غرونباوم: دراسات في الأدب العربي، ٨٠، ٨٢.



وفن المقامة الذي يعد خاصية مقصورة على الحضارة الإسلامية، إلى أي موروث أدبي يتسمي في شكله؟ ... هل هو نتاج المنطقة التي سادتها المدينة الإسلامية<sup>(١)</sup>؟

في أي فترة من فترات التطور الأدبي الحديث تصبح تسمية الآداب باسم الشعوب أولى من تسميتها باسم أنواع الحضارات والثقافات<sup>(٢)</sup>. وعلى الأساس نفسه كان الدكتور يوسف نور عوض يطرح أسئلة نقدية هامة في المدخل الحضاري؛ مثل قوله:

نحن لا نشك في أن الأساطير اليونانية قد ألهمت العقل الإنساني في كثير من الغنى والجمال، ولكن ألم تسي تلك الأساطير إلى العقل الإنساني أيضاً حين جعلت الحياة في بعض الأحيان صراعاً بين الآلهة والبشر، وجعلت محاولات الانتقام بين الآلهة والبشر تدور على نفس النحو الذي تدور به بين البشر؟

ثم هل كانت الاستفادة من التراث وقفاً على اليونان وحدهم؟ هنالك تراثات: عربية وهندية وفارسية وصينية، وكلها مملوءة بما يشحذ العقل الإنساني، وقد أفاد الفن منها في مختلف مراحلها، فلماذا ركز طه حسين على اليونان وحدهم واعتبرهم قادة الفكر<sup>(٣)</sup>؟

بل وقد يتساءل الباحث عن إمكانية اعتبار القيمة الفنية دليلاً على المستوى الحضاري عند أمة من الأمم، كأن يتساءل عن دلالة العفة في الغزل العذري على طبيعة الروح التي صاغت الحضارة في القرنين الثاني والثالث الهجريين،

(١) دراسات في الأدب العربي، ص ٥٣

(٢) نفسه / ٥١.

(٣) يوسف نور عوض: الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين، ص ٣٤.

ويتساءل - على العكس من ذلك - عن دلالة الإباحة في الأدب المكشوف كما تجسم في الأدب الجاهلي، سواء جاهلية ما قبل الإسلام أم جاهلية القرن العشرين.

وقد يكون من المفيد أن يتساءل المدخل الحضاري للأدب الإسلامي عن دلالة الصورة الشعرية الجاهلية في فترة ما قبل الإسلام على نضج في الخيال لا ينسجم مع سقوط شنيع في الرذيلة. حتى قيل من بعد: «الشعر نكدٌ بآبهُ الشر»<sup>(١)</sup>، ومن هنا يبحث عن مدى قدرة القيمة الفنية على أن تعكس الرؤية الحضارية لمجتمع معين.

ولا شك أن كثيراً من هذه الأسئلة قد طرحت بصورة من الصور في النقد النظري القديم على مستوى نظرية اللفظ والمعنى، طرح بعضها الجاحظ وابن قتيبة والقاضي الجرجاني، ولكنها لم تكن معتمدة مدخلاً حضارياً يشكل منهجاً أو أداة، بقدر ما كانت ملحوظات عابرة تفرضها بين الحين والآخر مسائل فكرية أو أخلاقية أو لغوية أو جمالية يحتويها النص الشعري، كقول الجاحظ: «إن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي» وقوله: «إني أزعم أن سخيף الألفاظ مُشاكِل لسخييف المعاني»<sup>(٢)</sup>.

النقد الإسلامي المعاصر، وإن لم يعن عناية كاملة بالمدخل الحضاري في تنظيره، فإنه لم يهمله إهمالاً كاملاً، وسنركز هنا على بعض النقاد الذين تعرضوا لهذا المدخل.

وربما أتى على رأسهم نجيب الكيلاني الذي عالج الأمر تحت عنوان «الوجه

(١) الشعر والشعراء، ص ١٩٢.

(٢) البيان والبيان / ١، ١٠٠، ١٠١.

الحضاري للأدب الإسلامي»<sup>(١)</sup> وقد ذكر أن «ينابيع الأدب الإسلامي حافلة بالصور الحضارية المتناسكة، تلك الصور التي تتفاعل مع الواقع والتاريخ في كل عصر وصقع»<sup>(٢)</sup> وأن: «الأدب الإسلامي الصحيح يركز أساساً على ما يمكن أن نسميه قيم الحضارة الإسلامية، إنها مفهوم أعم وأشمل، وهو في الوقت نفسه كمثال عميق وشاسع، إنه يتناول صور الحياة الجديدة المثالية التي ترعرعت في جنباتها قيم الحرية الحقيقية، والشموخ العلمي الباهر، والسمو التشريعي المذهل، والتجربة الصادقة الحية، والانفتاح الواعي على تراث الإنسانية والعصور، والفهم الصحيح للعلائق التي تربط النموذج الإسلامي بغيره من المجتمعات البشرية والأحداث»<sup>(٣)</sup>

أي إن المدخل الحضاري يعني بالقيم الإسلامية التي من شأنها أن تعطي الحضارة معنى أعمق، يتجاوز المخترعات المادية إلى جوهر الإنسان، إلى القيم التي تسعده بوصفه إنساناً، وتشرّفه بوصفه كائناً كرمه الله على كثير من المخلوقات، ليعرف معنى الحرية ومعنى العلم والتشريع والانفتاح على تراث الإنسانية متى كان صالحاً بالإنسان، والانفتاح على التاريخ متى كان قائماً بالقيم الحضارية الإسلامية، وغير ذلك وذا يهم المدخل الحضاري بطبيعة العلاقة التي تربط المسلم بغيره من المجتمعات على المستوى الأفقي والعمودي، على مستوى الماضي كما يرويه التاريخ، وعلى مستوى العصر كما يتجلى في الجوانب الإيجابية من نشاط الأمم والشعوب.

(١) نجيب الكيلاني: أفاق الأدب الإسلامي، ص ٤٧، للتوسع في مسألة الحضاري والإسلامي بمفهومهما الإسلامي، انظر سيد قطب: معالم في الطريق، ص ١١٧، ١١٨ إذ يعد المجتمع الإسلامي الحقيقي هو المجتمع المتحضر حقاً، لأنه للجمع الذي تكون فيه الحاكمية لله وحده.

(٢) نفسه / ٤٨-٤٧.

(٣) نفسه / ٤٨.

ثم إن هذا المدخل في رأي نجيب الكيلاني يتقصى القيم الحضارية بهذا المفهوم في الآداب، فينظر في التراث ليقول: «وإن من يقلب صفحات الشعر والنثر في تراثنا القديم يجدها نابضة بتلك الملامح الحضارية»<sup>(١)</sup>.

ومن يتأمل العصر الحديث، متفحصاً آدابه، يجد أن عدداً قليلاً من الكتاب الإسلاميين المعاصرين يحاولون جاهدين إزالة الغبار عن القيم الحضارية للعقيدة، من خلال أحداث وأماط بشرية وحوارات مقنعة، أو بمعنى أدق من خلال أشكال فنية عصرية تشمل القصة والقصيدة والمسرحية والتمثيلية والرواية السينمائية وغيرها<sup>(٢)</sup>.

فالقسم الحضارية إذن لها وجود فعلي على مستوى الأدب القديم والأدب الحديث على حد سواء، وإن على الدارس الذي يعتمد هذا المدخل أن يتقصى تلك القيم، وأن يقومها في ظل المفهوم الحضاري شكلاً ومضموناً، لئلا تكون في أي جانب من جوانب الفن مناقضة لمقتضيات العقيدة.

ثم ينظر المدخل الحضاري إلى الطريقة التي يتعامل بها الأدب الإسلامي مع معطيات العصر وأحداثه، وما قد تحقق من إنجازات على المستوى الصناعي والمعرفي والاجتماعي والاقتصادي؛ فكل ذلك قد دخله الجديد، حتى يمكن أن نعد حضارة العصر، ولا سيما في الغرب، حضارة جديدة تماماً، لم يكن الإنسان قد شهد لها مثيلاً من قبل، ففي هذه الحال كيف يتعامل الأدب مع هذه الإنجازات التي حققت للبشرية كثيراً من الأحلام، في الوقت الذي هدمت فيه - وبوساطة المنجزات نفسها - الضمير الإنساني لتحويله إلى حيوان شرس، بل أفتقع وأشنع شراسة من الحيوان، حينما نتذكر قبلة هيروشيما، وما صنعتته

(١) نجيب الكيلاني: أفاق الأدب الإسلامي، ص ٤٨.

(٢) نفسه/ ٤٩.

الأسلحة الفتاكة في الشعوب المستضعفة؛ كما في الجزائر وفلسطين وأفغانستان، في هذه الحالة يرى نجيب الكيلاني: أن الأديب الحي لا بد أن يتفاعل مع أحداث العصر، ومنجزات العلم، ومع التغيرات الاجتماعية والبيئية، ويرصدها بوعي، ويقف معها في مواجهتها، ويحدد موقفه منها في ضوء المعطيات الحضارية الإسلامية؛ لأنه إذا كان الموقف الانعزالي موتاً، فإن الذوبان في خضم الغزو الثقافي فناء، واللامبالاة بما يجري ضياع وإهدار لفعالية العقيدة، ذلك الضوء الكاشف الذي يمدنا بالروافد الضرورية لتحديد الموقف الأدبي نفسياً واجتماعياً وفكرياً وحضارياً<sup>(١)</sup>.

إذن لا بد للمدخل الحضاري أن يعنى بهذا الجانب الحيوي في أدب العصر توجيهاً وتقويماً وترشيحاً، ولكن بشرط أن يكون ذلك في ضوء «الكتاب المنير» الذي يعين المدخل، على أن يحدد موقفه من المعطيات الحضارية، فيغربلها ليوجه الآداب نحو ما يفيد الإنسان، ويحذره مما يضر بحضارته.

فللمدخل الحضاري أهمية كبرى في المنهج الإسلامي لتلك الأسباب السابقة، ولسبب آخر يتعلق بالقيم الحضارية نفسها، إذ إنها ترتبط بإنسانية الإنسان أكثر مما ترتبط بالواقع والأحداث التاريخية، فلها طابع الخلود والديمومة؛ إذ نجد أن «انحسار المدى لا يعني ذهاب القيم، لأن تلك القيم في واقع الأمر ليست تراثاً، بل هي حياة دائمة مرتبطة بالأفراد والجماعات، يحملها الإنسان المنتصر والمهزوم، ويلتزم بها في وطنه ومهجره، ويحيا عليها إبان فترات القوة والضعف، ولعلها في وقت الانتكاسات ألزم وأوجب، ويستطيع الأديب المسلم أن يتغنى بها شعراً ونشراً، ويحلم بصورها المثالية،

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ٥٠.

ويرسمها بريشته العبقري حتى تظل أملاً نسعى إليه ونجاهد من أجله<sup>(١)</sup>.

وخلاصة القول: إن نجيب الكيلاني يرى في المدخل الحضاري للأدب الأداة التي تهم الدارس كثيراً، ولكنه يحس بواقع مرير حين ينظر إلى محترفي النقد في أمتنا، فيجدهم لم يعطوا هذا الجانب حقه من الاهتمام والمتابعة والدرس، فضلاً عن صلود المجالات والصحف عن ذلك صلوداً، وعليه فإنه ينبه إلى أنه: إذا كانت الحضارة فكراً وممارسة أو عقيدة وعملاً والتزاماً فإن مسؤولية الأديب المسلم أخطر بكثير مما يتصور البعض ممن لا يحللون الأدب في ضوء الحضارة<sup>(٢)</sup>.

والحق أن المدخل الحضاري أداة ضرورية للمنهج الإسلامي، وتتضح أهميته أكثر حينما نود أن نواجه نصاً أدبياً مثل موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، أو مثل روايات جرجي زيدان، أو حتى أدب المقامات في الأدب العربي القديم.

وقد حاول الناقد الدارس أسامة يوسف شهاب في كتابه نحو أدب إسلامي معاصر أن يعالج، تحت عنوان «مدخل حضاري لدراسة أدب الحروب الصليبية»<sup>(٣)</sup> الأدب الإسلامي القديم في ضوء المدخل الحضاري، ولعله فعل ذلك؛ لأنه يرى أن قراءة أدب هذا السلف الصالح، من هذه الزاوية، يعيننا على أن نتحسس واقعنا المؤلم، ونستكشف مستقبلنا، وعليه فهو أدب ما يزال بحاجة إلى مزيد من الدراسة والتحليل والغوص والقصد، وهو إذ يفعل ذلك، فإنما يفعله لأنه يريد إظهار مدى التمايز والصراع بين حضارتين وأمتين من

(١) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٥١.

(٢) نفسه/ ٥١.

(٣) أسامة يوسف شهاب: نحو أدب إسلامي معاصر، ص ١٣٧.

جهة، ويريد كذلك أن يتساءل ما إذا كان بالإمكان الربط بين الصراع الحضاري في أدب الفترة وصراعنا المؤرق مع الصهيونية من جهة أخرى<sup>(١)</sup>، ولعله يريد كذلك أن يرينا أننا «أمام حضارتين متميزتين: أولاهما إنسانية عالمية، والأخرى متوحشة حاكمة»<sup>(٢)</sup>، وأن الشعراء قد نهضوا برسالتهم، إذ نجد أن ابن القيسراني قد قدم لنا هذا الصراع في إطاره العام بوصفه صراعاً بين المسلمين عامة وبين غزاة الديار الإسلامية، وأن قارئ هذا الشعر سيتبين منذ البداية الطابع الديني الذي أضفاه على المعركة<sup>(٣)</sup>.

ولم ينس هذا الناقد أن يعطينا نماذج من الشعر الإسلامي، ولكنه لم يعطنا من النماذج النصرانية إلا قليلاً، كهذه المقطوعة التي - وإن كانت مجهولة القائل، فإنها معلومة الهوية - تعبر بأسمى عما آلت إليه الحروب الصليبية من هزيمة، وتذكر العناصر الحضارية ذات القوة التي شكلت يومئذ من المعسكر الإسلامي قوة، ونحن نعرضها هنا لا لقيمتها الجمالية، فقد فقدت عند الترجمة، ولكن لقيمتها الحضارية.

عندما تبرز النجوم ويدخل القمر في المحاق

وتعود المياه فتغمر الأرض الواطئة

يكون رجال الغرب في طريقهم

عائدين لأوطانهم

بعيداً ذهبوا، ويأم أعينهم شاهدوا

قلاع الجبابرة

(١) أسامة يوسف شهاب: نحو أدب إسلامي معاصر، ص ١٣٧-١٣٨.

(٢) نفسه/ ١٥٣.

(٣) نفسه/ ١٥٦.

ومشاغل على قمم الجبال  
حيث ترتفع الأعلام السود.

\*\*\*

شاهد النار الطائرة  
والريح العاتية  
والأرض التي تميد بمن عليها  
والأسوار التي تحطم من يتصدى لها  
شاهدوا الأحجار القديمة  
وشاهدوا المدينة  
التي لم يشيدها البشر

\*\*\*

رجال الغرب عادوا وميؤفهم مكسورة  
في أغمادها موضوعة<sup>(١)</sup>

وقد تكون هذه الدراسة شبيهة بدراسة الدكتور عمر عبد الرحمن الساريسي، التي تناول فيها أدب عصر الحروب الصليبية تحت عنوان: نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية: دراسة وتحليل على أن أهداف الدراسة تختلف، ففيها دفاع عن قيمة هذا الأدب الفنية أكثر مما نلاحظ فيه القيم الحضارية العامة؛ فهو لم يهمل الحالة الفكرية والنفسية للمسلمين في كل المراحل، كما وقف على المستويات الفنية لأدب هذه المراحل، وحاول أن يقدم ما مثله من معالم الفكر الإسلامي في جهاد الصليبيين وفي نشر كلمة الله<sup>(٢)</sup>.

(١) نحو أدب إسلامي معاصر، ص ١٨٣، ١٨٤.

(٢) نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية، ص ١٠.



## ٢- المدخل الجمالي

لقد سبقت الإفاضة في مفهوم الجمال من وجهة نظر النقد الإسلامي في فصل سابق، أما هنا فسنبين المدخل الجمالي في النقد.

لئن كان لأفلاطون ذلك الأثر العميق في التفكير الجمالي عند الأوروبيين<sup>(١)</sup> بسبب أنه قد قرّر أن «الإنسان مثلث الأبعاد: عقل يستقرئ الحق، وإرادة تستقطب الخير، وحس يستقطر الجمال»<sup>(٢)</sup>.

فإن هذا الأثر لم يكتب له أن ينجح ويلقى الرواج نفسه في مجال التفكير الجمالي عند المسلمين، ولا سيما المعاصرين، وقد رأينا ذلك بوضوح في فصل «مفهوم الجمال»، أما هنا فستحدث عن المدخل الجمالي للنقد الإسلامي.

فنحن نلقى الدكتور لحبيب الكيلاني يرى أن الحق والخير والجمال هي القيم الثلاث الكبرى في الفلسفات القديمة؛ «وهي صناعة عقلية بشرية بحثت ترعرعت في ظل التجربة والتاريخ والأحداث»<sup>(٣)</sup>. فهو - كما يبدو - لم يكن راضياً بهذه القسمة؛ لأنها تستمد أصلها من العقل البشري، وهذا يعني أن هذا التفكير قاصر لا يستطيع أن يدرك كنه الجمال الحق، وأن هذا العقل يحتاج إلى مرشد لا يكون إلا الوحي، لأن «القرآن يوجه الحس البشري للجمال في كل شيء»، وأنه يسعى لتحريك الخواص المتبلدة لتتفعل بالحياة في أعماقها»<sup>(٤)</sup> هذا من جهة، ومن جهة ثانية: إن الجمال في حد ذاته ليس حساً وحسب، وإنما هو روح أيضاً: «الجمال ليس قيمة سلبية لمجرد الزينة، كما أنه ليس تشكلاً مادياً

(١) دني هويمان: علم الجمال، ص ٢٠، ٤٥.

(٢) نفسه/ ٧.

(٣) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٩٠.

(٤) نفسه/ ٩٠.

فحسب، ولكنه بالمعنى الصحيح حقيقة مركبة في مداخلها وعناصرها وتأثيراتها المادية والروحية وموجاتها الظاهرة والخفية .. الجمال بداهة لا يرتبط بالمظاهر الحسية وحدها، وهذه قضية مهمة من وجهة النظر الإسلامية ... وإذا كان الاستمتاع بالجمال مباحاً في الأصول الإسلامية، فإنه مدخل إلى ارتقاء الروح والدوق ... فالجمال سبب من أسباب الإيمان، وعنصر من عناصره، والقيم الفنية الجمالية تحمل على جناحيها ما يعمق هذا الإيمان ويقويه، ويجعله وسيلة للسعادة والخير<sup>(١)</sup>.

ومن خلال هذه النظرية يتبين لنا مفهوم الجمال عند هذا المفكر الأديب، الذي ينتقد المنهج الذي اعتمد في الغرب قديمه وحديثه؛ لأنه رَكَنَ إلى العقل والتجربة الحسية وحدهما، وأهمل الجانب الروحي، وهو أساس في عملية الإدراك الجمالي، وفي الهدف الذي ينشده الإنسان السويُّ من الجمال، أعني «ارتقاء الروح والدوق، وسمو النفس وخلاصها من التردى والسقوط»<sup>(٢)</sup>.

ويزيد الأمر بياناً قوله: «من الخطأ أن نعتقد أن للجمال مقياسه الحسية وحدها، تلك التي تقع عليها العين، وتسمعها الأذن، أو يشمها الأنف، أو يتذوقها اللسان أو تتحرك لها لمسات الأطراف العصبية، فالجمال مادة وروح وإحساس وشعور وعقل ووجدان، فإذا التقى فلاسفة الجمال في بعض الجوانب أو العناصر فستظل هناك في عالم الجمال مناطق يعجز الفكر الفلسفي عن إدراك كنهها، والوصول إلى أبعادها، فليس العقل وحده هو القوة القادرة على استكناه كل أسرار الوجود وما خفي فيه»<sup>(٣)</sup>.

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٩٠-٩١.

(٢) نفسه/ ٩١.

(٣) نفسه/ ٨٩.

إن الكيلاني لا ينتقص من قيمة المقاييس الحسية في إدراك الجمال، ولكنه لا يعتمد على الحواس وحدها في عملية الإدراك؛ لكونها عاجزة عن إدراك الأعماق لتكتشف أسرار الجمال التي هي «مادة وروح»، وإذا كان العقل الذي اعتمده الفلاسفة أصلاً من أصول المنهج كما رأينا، فإن نجيب الكيلاني يذكرنا بأنه لا يملك القدرة على استكناه كل الأسرار، فلا بد إذن من الاستعانة بأدوات ووسائل أخرى منها المعتقد، بل إن «الاضطراب الذي ساد المفهوم الجمالي راجع إلى اختلاف المنطلق العقيدي الذي بدأ منه المفكرون»<sup>(١)</sup>.

وسبب ذلك الاضطراب الناجم عن الاختلاف في المنطلق العقائدي له مظهر يتجلى فيه في مفهوم الجمالية الإسلامية، هو الربط بين الحقيقة والجمال ربطاً كاملاً؛ لأن «الجمال قيمة لا غنى عنها، تقديرها ضروري للحياة الخيرة، ولكن لا يمكن فصلها عن قيمتي الخير والحق، وهي في الواقع تأتي بعدهما»<sup>(٢)</sup>، ولعل هذا الترتيب أساس في توجيه النمط الحضاري الذي يركز عليه مالك بن نبي حين يقول: «إن ذاتية الثقافة في نوعها تقوم على تقديم أو تأخير مبادئ اثنين منهما: مبدأ الأخلاق ومبدأ الجمال، فالأولوية التي يمثلها أحد المبدأين في تركيب الثقافة يحدد ذاتيتها كما يتحدد به اتجاه عام للحضارة التي تستند إلى تلك الثقافة»<sup>(٣)</sup>. فالعلاقة بين الحقيقة والجمال أساسية في مفهوم الجمال الإسلامي، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر كما تصور أفلاطون أو المدرسة الجمالية المعاصرة في الغرب، هكذا يرى نجيب الكيلاني ومالك بن نبي، وقد

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٩٨، يرى أندريه رشارد في كتابه: النقد الجمالي، ص ٦٨ أن (أكثر الأعمال الفنية تنضوي في إطار المسيحية، وهو يعني طبعاً ما أنتج في ظل المسيحية).

(٢) نفسه/ ٩٥.

(٣) مالك بن نبي: تأملات: ١٤٨.

سبقت الإشارة في الأبواب السابقة إلى أن هذا التصور للجمال كان سائداً عند العلماء المسلمين أمثال ابن قيم الجوزية والغزالي<sup>(١)</sup>، ولعل السبب في تأكيد هذا الترابط هو أنه «إذا كان المبدأ الأخلاقي يقرر الاتجاه العام للمجتمع بتحديد الدوافع والغايات، فإن ذوق الجمال هو الذي يصوغ صورته»<sup>(٢)</sup>.

وقد ترتب على هذا الربط بين الحقيقة والجمال نتيجة في غاية الأهمية، وهي أن الجمال ليس صفة للشكل وحسب، وإنما هو أيضاً صفة للمضمون، وقد صاغ هذه الحقيقة الكيلاني على عدة صور؛ منها أنه «إذا كان الأدب أساساً هو التعبير الجميل، فإن «الفكرة» هي عماد العمل الأدبي، ولها هي الأخرى جمالها؛ لأن العمل الأدبي كل لا يتجزأ، والجمال ينسحب على الشكل والمضمون معاً»<sup>(٣)</sup>.

ومنها قوله: «إن هناك من يرى أن الدين يبحث عن الحقيقة، وأن الفن يبحث عن الجمال، وهذه مقولة تحتاج إلى إعادة النظر، أليس في الحقيقة التي يقصدها الدين جمال من نوع خاص؟؟ ألم نقل: إن الجمال ليس مجرد صورة حسية أو انفعالية، وأن الأمر مركب وليس على هذا النحو من التبسيط والسهولة؟ ثم ألا يبحث الفن أيضاً في إيراد الحقيقة؟ إن المسرحية الجميلة ما هي إلا تصوير للصراع بين الخير والشر، أو بين الفضيلة والرذيلة، وإن المأساة تعكس هموماً إنسانية وتشير إلى حقيقة أو مجموعة من الحقائق»<sup>(٤)</sup>.

فالعبرة الأولى ترى الجمال في الفكرة والشكل الذي يخرجها، والثانية تراه في هذا التداول بين الدين وبين الجمال على الحقيقة، بحيث يصبح في مقاصد

(١) انظر البحث في الباب الثاني، الفصل الثالث (مفهوم الجمال).

(٢) مالك بن نبي: تأملات، ص ١٤٦.

(٣) مدخل إلى الأدب الإسلامي ص ٩٤.

(٤) نفسه/ ٩٣.

الدين جمال، وفي مباحث الفن حقيقة، مما يدل على أن التفكير السليم إنما هو الذي ينظر إليهما مركبين في العملية الإبداعية الناجحة مسرحية أو قصة أو شعراً، وهذا التفكير التركيبي هو الذي يبتغيه مالك بن نبي حين يردد: «ولقد عدنا والحمد لله نقرن الأشياء ولا نمزقها... لأن الحقائق لا تؤدي مفعولها في التاريخ إلا كأشياء كاملة»<sup>(١)</sup>.

إن هذا التركيز على «التكامل بين الجمال والحقيقة والخير يجعلنا نتساءل: أيعد الجمال إذا ضرورياً؟

الا يمكن أن يكون الجمال كمالياً، وأنه داخل في إطار الزخرفة التي ليست حاجة؟

في الواقع منجد شيئاً من الاختلاف في هذا الأمر بين نجيب الكيلاني وبين محمد قطب، إذ إن الكيلاني يرى أن «الجمال قيمة لا غنى عنها، تقديرها ضروري للحياة الخيرة»<sup>(٢)</sup> وذلك لأن «الشكل الجميل الذي تزف فيه الحقيقة يختلف تماماً عن الحقيقة العارية المجردة التي تنتج عن البحوث العلمية البحتة أو الفلسفية أو التقليدية»<sup>(٣)</sup> بل إنه يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، يذهب إلى اعتبار الجمال حامل رسالة، ومن ثم فإن «اقتصار الفن على دور البحث عن الجمال وحده تعطيل لوظيفة حيوية... ومهما كان الجمال مطلوباً لذاته، فإن فاعليته تكون أقوى وأجدى إذا ما ارتبطت أسبابه بتجلي الحقائق وإشراقاتها»<sup>(٤)</sup>.

(١) تأملات: ١٦٢.

(٢) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٩٥.

(٣) نفسه/ ٩٣.

(٤) نفسه.

هكذا يرى الكيلاني، بينما يرى محمد قطب أن الجمال ليس ضرورياً، ويؤكد ذلك بقوله:

«وأول ما يلفت الحس في الجمال أنه ليس «ضرورة»، وإنما هو عنصر زائد على الضرورة»<sup>(١)</sup> فكيف نوفق بينهما؟

حينما نتأمل مفهوم الجمال عند محمد قطب نجد يدور حول «النظام»؛ فعنده أن «أول ما يلفت الحس في الجمال - كما أسلفنا - أنه «نظام»، ولكنه ليس ضرورة»<sup>(٢)</sup>.

ولكن ماذا يعني مصطلح «النظام»؟ وماذا يقصد بالضرورة؟

إنه يرى أن النظام مظاهر مختلفة ومتعددة؛ «منها الدقة والتناسق والترابط وخفة الحركة»<sup>(٣)</sup>. فهذه هي مظاهر النظام، وهذه نفسها هي «سمات الجمال في الكون»<sup>(٤)</sup>، على أن محمد قطب يرى كذلك أن «حياة الإنسان لا تكون جميلة - بادئ ذي بدء - إلا إذا كانت نظاماً طليقاً من الضرورة»<sup>(٥)</sup>، وأن «الفوضى المتفلّنة من كل قيد ليست جمالا»<sup>(٦)</sup>.

كان يرى كذلك أن الضرورة ليست من مميزات الإنسان، إذ «حين يعيش الإنسان حياته في داخل نطاق الضرورة: ضرورة الطعام أو الشراب أو الجنس، لا يرتفع عنها إلى مستوى المشاعر النفسية والعواطف والإدراك والوعي، فإنه

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٢٦.

(٢) نفسه/ ١٢٨.

(٣) نفسه/ ١٢٨.

(٤) نفسه/ ١٣٠.

(٥) نفسه/ ١٣٦.

(٦) نفسه.

من ناحيته لا يعود إنساناً، لأن الحيوان وحده هو الذي يعيش ضروراته على هذا النحو، لا يتصرف فيها، ولا يختار موقفه منها، ولا يدرك بوعيه أهدافها، ولا تصاحبها في نفسه مشاعر ولا عواطف ولا أفكار... ومن ثم يتعين الجمال في الحياة الإنسانية بصفة عامة أنه نظام مطلق من الضرورة<sup>(١)</sup>.

فالضرورة عند محمد قطب تعني خضوع الفنان لسلطان العقل، وعلى هذا الأساس صارت «الطلاقة من الضرورة من جانب آخر، تقتضي أن يكون الإحساس بالجمال الجسدي والجمال الجنسي على طريقة الإنسان لا على طريقة الحيوان الخاضع لنزوة الضرورة، لا يملك التصرف فيها ولا يملك الاختيار»<sup>(٢)</sup>.

ومن كل ذلك نستنتج أنه لا تعارض في الواقع بين رأي يرى الجمال حتمياً لإقامة حضارة، وهو الذي يمثله - كما رأينا - مالك بن نبي ونجيب الكيلاني، وبين رأي محمد قطب الذي يرى أن الجمال نظام مطلق من الضرورة، لأن الضرورة هنا تترجم بالحاجة لا بالхتمية، ولذلك كانت عبارة محمد قطب التي يقول فيها: «كل أمة أطلقت لنفسها شهوة عشق الجمال الجسدي والجمال الجنسي كانت نتيجة واحدة في النهاية: تحطمت وغلب عليها غيرها من الأمم القوية المتماسكة التي لم تفسد بعد، كذلك فعلت اليونان القديمة، وروما القديمة والعالم الإسلامي حين طغت عليه الشهوات»<sup>(٣)</sup> مشعة ومتطابقة مع وجهة نظر مالك بن نبي حين ينظر إلى أهمية التقديم والتأخير لعنصري الجمال والأخلاق في البناء الحضاري، ويقرر: «فلو حللنا على ضوء هذه الاعتبارات الاتجاه العام للحضارة المعاصرة، لعلمنا أن دوافعها تصدر عن فوق الجمال أكثر مما تصدر

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٣٦-١٣٧.

(٢) نفسه/١٣٩.

(٣) نفسه/١٣٨.

عن المبدأ الأخلاقي، وهذا يعني تقدماً وتأخيراً بين مبدئين، أي ترتيباً ضمنياً لفصول الثقافة<sup>(١)</sup>.

إننا يمكن أن نقول: ليس هناك تعارض بين الرأيين، لأنهما في النهاية يبلغان هدفاً واحداً؛ وهو أن يكون الجمال يعني النظام، ويعني الخضوع للقيم الإسلامية، وأن خضوع الجمال للفرصة لا يؤدي إلا إلى الفوضى، والفوضى ضد الجمال؛ «فلكي يحقق الإنسان كيانه - وهو خليفة الله في الأرض - ينبغي أن يكون إحساسه بالجمال الجسدي والجنسي على هذا المستوى الرفيع، الذي لا يجعل الجنس ضرورة، وإنما يراه سلوكاً حراً يتميز فيه إنسان عن إنسان، وفي هذه الدائرة بحدودها المتمثلة في النظام والطلاقة يبيح الإسلام الإحساس: لجمال الجسد وجمال الجنس بنفس الشرط الذي اشترطه في الإحساس بجمال الطبيعة: ألا يشغل النفس عن الحياة المثمرة المنتجة وتحقيق الأهداف العليا من الحياة... الإسلام كذلك لا ينهى أن يحب الإنسان وجهاً جميلاً أو جسماً جميلاً، ويقدر ما فيه من الجمال، وينجذب إليه، ولكنه لا يسيح الفوضى، فالطريق إلى الاستمتاع بهذا الجمال هو الطريق المشروع؛ لأنه هكذا يقتضي «النظام»<sup>(٢)</sup>.

إن التركيز على فكرة أن «الجمال نظام» قد أدى بالناقد محمد قطب إلى أن ينظر إلى الجمال على أنه يتسم بالشمول، والتفاوت.

١- فهناك «الجمال الاجتماعي والسياسي والفكري والروحي»<sup>(٣)</sup>، وهذا يقره ناموس الكون ونظامه المنسجم المنسق الدقيق. «والنظرة إلى الجمال في الحياة

(١) تأملات: ١٤٨.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٣٩، ١٤٠.

(٣) نفسه/ ١٤١.



الإنسانية على هذا المستوى الشامل المستمد من حقيقة الكون كقيلة بأن توسع مفهومها الجمالي ولا يحصره في حدوده الصغيرة المعروفة<sup>(١)</sup>.

٢- ثم هناك تفاوت بين مستويين للجمال: الجمال الكبير والجمال الأكبر، وعلى سبيل المثال: «الجمال الجنسي جميل، نعم، ولكنه لا ينبغي أن يجاوز مكانه المقدر في لوحة البشرية ولوحة الفنون، والجمال الأكبر المستمد من ناموس الكون هو الذي ينبغي أن تمارسه الفنون الإنسانية الرفيعة التي تتجاوب تجاوباً صحيحاً مع حقيقة الوجود، وذلك هو الجمال الذي يتصوره الإسلام»<sup>(٢)</sup>.

إن الجمال الذي يحدثنا عنه قطب هو الجمال الإسلامي الذي يتعاقب فيه الحسي مع الروحي، وتكون الهيمنة فيه للثاني ليصوغ الأول وفق مبدأ «النظام»؛ لأننا «حين تستغرقنا متع الجمال الحسي، فماذا يفضل لنا من الطاقة وماذا يفضل لنا من الوقت ومن الاهتمام نسعى به إلى تحقيق هذا الجمال الأكبر الذي يحمل حياة البشرية عامة؟»<sup>(٣)</sup> بل عند ذلك تضيق البشرية ويفسد الذوق، لأن الفنون الجسدية كلها إسراف في التعبير، وخلل يفسد الجمال الأكبر في حياة الإنسان، الرقص والنحت والصور العارية والشعر المكشوف والقصة التي تتحدث عن فورات الجسد، والموسيقى الصاخبة التي تعبر عن هياج الشوق في الجسد الحيواني .. والسينما العارية التي تعرض خليطاً من كل هؤلاء، كل هذا خلل في فهم الجمال وتلقوه<sup>(٤)</sup>.

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٣٨.

(٢) نفسه/ ١٤٣.

(٣) نفسه/ ١٤١.

(٤) نفسه/ ١٤٢.

### ٣- المدخل النفسي

إن التفكير في علاقة النص الإبداعي بنفسية المبدع عملية قديمة عرفت عند اليونان في فكرة التطهير، وعرفت عند قدماء النقاد المسلمين مثل الجاحظ، الذي نجد عنده ملحوظات تشير لمعاني المصطلحات المستخدمة في علم النفس المعاصر؛ مثل «النقص» كما في قوله: «ولولا مخالطة السامع للعجم وسماعه للفاسد من الكلام لما عرفه، ونحن لم نفهم عنه إلا للنقص الذي فينا»<sup>(١)</sup>، وأوضح من ذلك وأكثر دلالة على مفهوم «النقص» قوله: «والجملة أن كل من قدر من السفلة والوضعاء والمعقرين أدنى قدرة، ظهر من كبره على من تحت قدرته على مراتب القدرة ما لا يخفاء به، فإن كان بما له في صدور الناس تزيد في ذلك، واستظهرت طبيعته بما يظن أنه فيه رقع ذلك الحرق، وحياص ذلك الفتق، وسد تلك الثلمة». ويعد ذلك تمويهاً أحياناً، ويشير إليه بالتركيب المتضاد أخرى، والمزاج المتنافي ثالثة، وقد قال كذلك: «فالنبيل لا يتنبل، والفصيح لا يتفصح، ولن يتزيد أحد إلا لنقص يجده في نفسه»<sup>(٢)</sup>.

وقد ظلت الملحوظات النفسية تفرض نفسها في النقد القديم، فإذا ابن قتيبة يتحدث عن الحالات النفسية وعلاقتها بالشعر، وأبو حيان التوحيدي يشير إلى أثر «العادة» في توجيه السلوك والأحكام، وابن جني يهتدي إلى الجرأة النفسية لدى المتنبي، وإلى الهجاء المبطن في مدائحه لكافور الإخشيدي، وعبد القاهر الجرجاني يقارن بين أثر الشعر وبين أثر الدين في النفوس، وابن شرف الفيرواني يبين كيف لجأ امرؤ القيس إلى «التعويض» بسبب الشعور بالنقص، فقد دفعه إخفاقه مع المرأة وحرمانه منها إلى المبالغة في التعبير عن الاستهتار،

(١) الجاحظ: البيان والبيان، ص ١٢١/١.

(٢) الجاحظ: انظر الحيوان ٧١/٦ - البخله ١٤-١٥.

وحازم القرطاجني يستطيع أن يتحدث عن «القوى النفسية» التي لا بد منها لقول الشعر، ويستخدم مصطلح «الخيال» و«التخيل»، بل نراه - كما يقول إحسان عباس - «يرد الشعر إلى العوامل النفسية دون غيرها»<sup>(١)</sup>، وربما كانت نظرية النظم بالصورة التي عرضها عبد القاهر الجرجاني حين عرّف النظم بقوله: «وأما نظم الكلم، فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»<sup>(٢)</sup>، قد نهجت هذا المنهج النفسي الذي تحدثنا عنه قبل هذا في المنهج النفسي عند سيد قطب.

ولكن كل ذلك يبقى مجرد ملحوظات أملتها الطبيعة النفسية للأدب، أما أن يقول أحد بأن القدماء قد اعتمدوا على «علم النفس» من حيث هو علم بكل مقومات العلم وخصائصه، فذلك أمر لا يقول به أحد، ومن ثم يطرح السؤال الآتي بإلحاح: هل هناك علم نفس ينطلق من المنهج والتصور الإسلاميين؟

لـ على مستوى التراث:

أما على مستوى القدماء، فتوجد ملحوظات مهمة تتخذ من النفس محوراً، نجلدها عند:

#### ١- ابن الجوزي:

في حديثه عن «حرص النفس على ما منعت منه»، وملاحظته أن «حرصها يزيد على قدر قوة المنع»<sup>(٣)</sup>، وأن العلماء يخطئون في تقدير النفس؛ «لأن فيهم من منعهما حظوظها على الإطلاق؛ وذلك غلط من وجهين:

(١) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١١١، ٢٣٦، ٢٨١، ٢٨٢، ٤٣٧، ٤٦٥، ٥٦٩.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٤٠.

(٣) عبد الرحمن بن الجوزي: صيد الخاطر، ص ٤٠.

أحدهما: أن رب مانع لها شهوة أعطاهما بالمتع أوفى منها . . .  
والوجه الثاني: أننا قد كلفنا حفظها، ومن أسباب حفظها ميلها إلى الأشياء التي تقيمها، فلا بد من إعطائها ما يقيمها، وأكثر ذلك أو كله مما تشتهي.  
ونحن كالوكلاء في حفظها؛ لأنها ليست لنا بل هي وديعة عندنا، فمنعها حقوقها على الإطلاق خطر . . . وإنما الجهاد كجهاد المريض العاقل . . . فما دامت على الجادة لم يضايقها في التضييق عليها، فإذا رآها قد مالت ردها باللطف، فإن ونت وأبت وإلا بالعنف . . .»<sup>(١)</sup>.

كما نحمدها في مثل قوله: «عجب الأشياء مجاهدة النفس؛ لأنها تحتاج إلى صناعة عجيبة، فإن أقواماً أطلقوها فيما تحب فأوقعتهم فيما كرهوا، وإن أقواماً بالغوا في خلافها حتى منعوها حقها وظلموها، وأثر ظلمهم لها في تعبداتهم»<sup>(٢)</sup>.

## ٢- الغزالي:

ونجد كذلك بعض الملاحظات التي يتكئ فيها أصحابها على الإشارات القرآنية عند أبي حامد الغزالي، الذي أثبت أن لفظ «النفس» مشترك بين معان؛ منها:

١- أنه يراد به المعنى الجامع لقوة الغضب والشهوة في الإنسان، وهذا الاستعمال هو الغالب على أهل التصوف؛ لأنهم يريدون بالنفس الأصل الجامع للصفات المذمومة من الإنسان، وفي هذه الحال يقولون: لا بد من مجاهدة النفس وكسرها، وإليه الإشارة بقوله عليه الصلاة والسلام: «أعدى عدوك نفسك التي بين جنبيك».

(١) عبد الرحمن بن الجوزي: صيد الخاطر، ص ٦٦، ٦٧.

(٢) نفسه/ ١٤١.

٢- أنها هي اللطيفة، التي هي الإنسان بالحقيقة، وهي نفس الإنسان وذاته، ولكنها تصف الإنسان بأوصاف مختلفة بحسب اختلاف أحوالها، فإذا سكنت تحت الأمر وزايلها الاضطراب بسبب معارضة الشهوات سميت النفس المطمئنة، قال تعالى في مثلها: ﴿يَا أَيُّهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ﴿٢٧﴾ ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً﴾ [الفجر: ٢٧، ٢٨].

ويرى الغزالي أن النفس بالمعنى الأول لا يتصور رجوعها إلى الله؛ فإنها مبعدة عنه، وهي من حزب الشيطان.

أما النفس التي لم يتم سكونها كما في الثانية، ولكنها ليست خاضعة لنزوات الشيطان كما في الأولى؛ أي إنها بين بين، فقد صارت مدافعة للنفس الشهوانية، ومعارضة عليها، ولكن لم تسكن، فهذه سميت «النفس اللوامة»؛ لأنها تلوم صاحبها عند تقصيره في عبادة مولاه قال تعالى: ﴿وَلَا أَقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ﴾ [القيامة: ٢].

أما النفس الثالثة؛ فهي النفس الأمارة بالسوء، وهي التي تركت الاعتراض وأذعنت وأطاعت لمقتضى الشهوات ودواعي الشيطان، قال تعالى إخباراً عن يوسف أو زليخا امرأة العزيز: ﴿وَمَا أَهْرَىٰ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ﴾ [يوسف: ٥٣]، وقد يقال إن النفس الأمارة بالسوء هي النفس بالمعنى الأول، فهي مذمومة غاية الذم. أما بالمعنى الثاني فهي معجودة؛ لأنها نفس الإنسان، أي ذاته وحقيقته العالة بالله تعالى وسائر المعلومات<sup>(١)</sup>. وبهذا المعنى الثاني نجد الغزالي لا يفرق بين النفس والقلب والروح، لأنه يعرف القلب في معناه الروحي لا الجسمي العضلي المادي بأنه «لطيفة ربانية وروحانية لها بهذا القلب

(١) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين ٣/ ١٣٥١.

الجسماني تعلق، وتلك اللطيفة هي حقيقة الإنسان، وهو المدرك العالم العارف من الإنسان، وهو المخاطب والمعاقب والمعاقب والمطالب<sup>(١)</sup>.

ولما كانت النفس منقسمة إلى هذه الأقسام الثلاثة، باعتبار علاقتها بعوامل خارجية في الاخلاق والدين والمعاملات، وكانت إما «مطمئنة» إن خضعت لأوامر الله، وإما «لوامة» إن كانت مضطربة بين دواعي الغرائز وبين مقتضى الوحي، وإما «أمارة بالسوء» إن كانت خاضعة طيعة للغرائز والشهوات والشيطان، فإن إحدى هذه الأحوال الثلاثة فقط هي الحالة السوية التي تعد النموذج، أما الحالتان الأخريان فمريضتان؛ فالنفس اللوامة والنفس الأمارة بالسوء مريضتان، والنفس المطمئنة سليمة، وعلى هذا الأساس، فالسليم لا بد له من الوقاية والصون والحفظ، والمريض لا بد له من العلاج بحسب درجة خطورة المرض؛ لأن الطبيب لو عالج المرضى بعلاج واحد قتل أكثرهم والشيخ المريد لو أشار على المريدين بنمط واحد من الرياضة أهلكهم وأمات قلوبهم (نفوسهم)<sup>(٢)</sup>، «وكما أن البدن إن كان صحيحاً، فشأن الطبيب تمهيد القانون الحافظ للصحة، وإن كان مريضاً، فشأنه جلب الصحة إليه، فكذلك النفس منك إن كانت طاهرة مهذبة، فينبغي أن تسعى لحفظها، وجلب مزيد قوة إليها، واكتساب زيادة صفاتها، وإن كانت عديمة الكمال والصفاء، فينبغي أن تسعى بجلب ذلك إليها»<sup>(٣)</sup>.

ويقترح الغزالي علاجاً لتلك الحالات المرضية يحصرها - اعتماداً على القرآن الكريم - في الخوف والرجاء، إذ هما - كما يقول -: «زمامان يمانعان النفس عن

(١) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين ٣/ ١٣٥٠.

(٢) نفسه ٣/ ١٤٥٥.

(٣) نفسه ٣/ ١٤٥٤.

الخروج إلى رعوناتها<sup>(١)</sup>، على أن الخوف الذي يتحدث عنه بصفة أساسية هو خوف من السله أولاً وأخيراً، أما الخوف الذي قد سيطر على النفس بسبب عامل رائل كالسلطان أو غيره، فإن ذلك قد يكون مرضاً؛ «وقد يخرج الخوف أيضاً إلى المرض والضعف وإلى الوكّه واللحشة وزوال العقل»<sup>(٢)</sup>، كما أن الرجاء الذي يتخذ منه العلاج هو الرجاء من السله لا غيره، وربما قال: «الترغيب والترهيب يسوق الناس إلى سعادتهم»<sup>(٣)</sup>، فإنه يجعل الترغيب والترهيب موضع الخوف والرجاء على ما يبدو، مما يبين أن الخوف والرجاء أو الترغيب والترهيب عاملان موصلان إلى السعادة بما يحققانه من وقاية للنفس المطمئنة وعلاج للنفس الأمانة بالسوء.

وهذه الفكرة هي التي بنى عليها مالك بن نبي نظريته في التغيير النفسي؛ حيث رأى أن القرآن الكريم قد وضع الضمير المسلم بين حدين؛ هما: الوعد والوعيد، فأما الوعد، فتمثله الآية: ﴿إِنَّهُ لَا يَيْئَسُ مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ﴾ [يوسف: ٨٧]، وأما الوعيد فتمثله الآية: ﴿فَلَا يَأْمَنُ مَكْرَ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْخَاسِرُونَ﴾ [الاعراف: ٩٩]، وبين هذين الحدين تقف القوة الروحية متناسبة مع الجهد الفعال الذي يبذل، وعليه فإن القوة الروحية التي تتطابق مع العمر المثمر الفعال تقع بين حالين من أحوال النفس، لا يوجد وراءهما إلا الخمول واليأس<sup>(٤)</sup>.

ومن خلال ذلك يمكن أن نعد النظرية التي يطرحها فرويد في مجال المرض

(١) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين ٣/٥.

(٢) نفسه ٧/٥.

(٣) نفسه ٣/١٥٢٥.

(٤) ميلاد مجتمع، ص ٢١، ٢٢.

النفسى وطرق معالجته خاطئة، لأن البناء الذي اعتمدته: (الأناء، الأنا الأعلى، الهو) لتفسير الشخصية لم يكن كافياً لاحتواء الأحوال النفسية، بل ولا يفسر جانب الفطرة والاستعداد النفسى الذى يولد عليه الطفل، بل وهو يعجز عن تفسير الحياة للأسوياء<sup>(١)</sup>.

فالفوس التى يذكرها القرآن الكريم كثيرة، لا تدل كثرتها إلا على انفلات النفس من القاعدة الثلاثية التى ذكرها فرويد، إذ هناك - كما لحظ الغزالي -: النفس المطمئة، والنفس اللوامة، والنفس الأمارة بالسوء، وهناك أيضاً النفس الملهمة التى يبينها قوله تعالى: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۚ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۚ قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا ۚ وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا﴾ [الشمس: ٧ - ١٠].  
وهي النفس التى يعدها حمانه بخارى «قوة النفس الواعية»<sup>(٢)</sup>.

وقد يزداد الأمر عند فرويد تدهوراً حينما يفسر الإبداع - مثلاً - تفسيراً جنسياً شبقياً، الأمر الذى لم يقبله كثير من المحللين النفسانيين، فوجدنا السير يقول: «لا شك أننا نستطيع أن نورد نصوصاً كثيرة لفرويد يظهر فيها تحليل الفن بالغريزة ظهوراً واضحاً، بل عنيفاً. ألم يقل فرويد: إن الجمال فى الأصل ليس إلا ما يثير الشهوة الجنسية»<sup>(٣)</sup> بل إن فرويد يقول: «إن التحليل النفسى ليس عنده ما يقوله لنا عن الجمال، وليس هناك إلا نقطة واحدة يمكن تأكيدها، وهى أن الانفعال الفنى مشتق من الإحساسات الجنسية، وهى مثال نموذجى على ميل ممنوع من تحقيق هدفه»<sup>(٤)</sup>.

(١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، ص ٨٣.

(٢) مخطوط عن الغزالي والإدراك الحسى، ص ١٤ - جامعة هوران.

(٣) سامى الدروبي: علم النفس والأدب، ص ٢٣٩.

(٤) نفسه/ ٢٤٢.



إن الغزالي حين يطرح العلاج النفسي بالصورة التي سبقت، وحين يفسر الشخصية بالطريقة التي رأيناها لا ينكر أن للجنس قوة، فهو يقول: «وأعظم الشهوات شهوة النساء»<sup>(١)</sup>. ولكنه لم ينغمس في النظرة الأحادية التجزئية التي انغمس فيها فرويد، وإنما فكر برزانة واعتدال ليقول: «وهذه الشهوة أيضا لها إفراط وتفريط واعتدال؛ فالإفراط ما يقهر العقل حتى يصرف همه الرجل إلى الاستمتاع بالنساء والجواري، فيحرم عن سلوك طريق الآخرة، أو يقهر الدين حتى يجر إلى اقتحام الفواحش»<sup>(٢)</sup>، وفي هذه الحال من الإفراط والمبالغة «يستسخر العقل لخدمة الشهوة، وقد خلق ليكون مطاعاً، لا ليكون خادماً للشهوة ومحتالاً من أجلها، وما العشق إلا سعة أفراد الشهوة، وهو مرض قلب فارغ لا همَّ له»<sup>(٣)</sup>.

ويخلص شرحه للحالات الثلاث: الإفراط والتفريط والاعتدال بقوله: «فإن إفراط الشهوة أن يغلب العقل إلى هذا الحد فهو مذموم، وتفريطها بالعفة أو بالضعف عن امتناع المنكوحه وهو مذموم أيضاً، وإنما للمحمود أن تكون معتدلة ومطبعة للعقل والشرع في انقباضها وانبساطها»<sup>(٤)</sup>.

ثم يبين أن التحكم في الغريزة الجنسية، على صعوبته لقوته، أمر ممكن مع ذلك، فيقول: «اعلم أن هذه الشهوة هي أغلب الشهوات على الإنسان وأعصاها عند الهيجان على العقل، إلا أن مقتضاها قبيح يستحي منه؛ ويخشى من اقتحامه، وامتناع أكثر الناس عن مقتضاها إما لعجز أو لخوف أو

(١) الغزالي: الإحياء ٣/١٥٢٦.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ٣/١٧٢٥.

(٤) نفسه ٣/١٥٢٧، ١٥٢٨.

لحياء أو لمحافظة على جسمه، وليس في شيء من ذلك ثواب، فإنه إثارة حظ من حظوظ النفس على حظ آخر. نعم من العصمة أن لا يقدر، ففي هذه العواقب فائدة وهي دفع الإثم، فإن من ترك الزنا اندفع عنه إثمه بأي سبب كان تركه، وإنما الفضل والثواب الجزيل في تركه خوفاً من الله تعالى مع القدرة وارتفاع الموانع وتيسر الأسباب، لا سيما عند صدق الشهوة، وهذه درجة الصديقين... قال عليه السلام: «سبعة يظلهم الله يوم القيامة في ظل عرشه يوم لا ظل إلا ظله» وعد منهم رجلاً دعت امرأة ذات جمال وحسب إلى نفسها فقال: إني أخاف الله رب العالمين. وقصة يوسف عليه السلام وامتناعه من رليخا مع القدرة ومع رغبتها معروفة، وقد أثنى الله تعالى عليه بذلك في كتابه العزيز، وهو إمام لكل من وفق لمجاهدة الشيطان في هذه الشهوة العظيمة<sup>(١)</sup>.

ولكن التحكم الصحيح الذي يقوم على «الاعتدال» بعيداً عن «الإفراط» و«التفريط» اللذين يمثلان حالتين مريضتين، لا ينسجه إلا عامل «الخوف» أو «الترهيب» أو «الوعيد»، فهذا العامل تتحقق الاستقامة والاستواء، وحتى هذا العامل ينبغي أن يكون محدداً بالخوف من الله، وإلا كان عاملاً يؤدي إلى الكبت، ويصبح غير مختزل، مثله كمثّل العجز والحياء والحفاظ على الصحة وغيره، مما يعد حظاً من حظوظ النفس يقف في الطرف المقابل لحظ «الجنس» ليكبت لا ليختزله كما هو الحال في الخوف من الله، الذي يكون فيه الإنسان ممتنعاً مع «القدرة وارتفاع الموانع وتيسر الأسباب»، فالفرق بين «الكبت» وبين «الاختزال» بين واضح.

وإنما نصح الغزالي في حل المعضلة من حيث أخفق فرويد، لأن الغزالي لم

(١) الغزالي: الإحياء ٣/ ١٥٣٤.

يهمل الجانب الروحي في طبيعة النفس، أما فرويد وغيره من المحللين النفسانيين، فقد تعاملوا مع النفس تعاملأ مادياً عضوياً (بيولوجياً)، وعلى حد تعبير محمد عثمان لمجاتي «حينما يدرس علماء النفس المحدثون محدّدات الشخصية المنبثقة من طبيعة تكوين الفرد ذاته، فإنهم يقصرون اهتمامهم على دراسة العوامل الجسمية البيولوجية فقط، مستناسين أو مغفلين الجانب الروحي من الإنسان، وذلك غشياً مع أسلوبهم في البحث العلمي الذي يقتصر على ما يمكن ملاحظته وإخضاعه للبحث في المختبرات العلمية، ولذلك يهمل علماء النفس المحدثون دراسة الجانب الروحي من الإنسان، وأثره على الشخصية . . . إن إغفال علماء النفس المحدثين للجانب الروحي من الشخصية السوية وغير السوية، أدّى إلى عدم اهتمامهم إلى الطريقة المثلى في العلاج النفسي لاضطرابات الشخصية»<sup>(١)</sup>.

هذا وهناك جوانب كثيرة متناثرة أحياناً ومتجمعة أخرى في كتب الغزالي كما في كتابه إحياء علوم الدين والمنقذ من الضلال. وقد قام الباحث بحمالة بخاري بدراسة بعض تلك الجوانب مثل الوظائف النفسية، والإدراك، والإحساس الظاهر، والإحساس الباطن، والوهم، والذاكرة، والمخيلة، فأعفانا من التقصي.

٣- ابن عربي:

وكما تحدث الغزالي وغيره في بعض جوانب النفس، فقد تحدث كذلك ابن عربي في جوانب أخرى، على «أنه لم يقدم قط هذه النظرية متكاملة في مبحث واحد، اللهم إلا عقده باباً قصيراً من أبواب الفتوحات عن الخيال»<sup>(٢)</sup>.

(١) محمد عثمان لمجاتي: القرآن وعلم النفس، ص ٢٠٧.

(٢) سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص ٣٤.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن مصطلح «الخيال» قد ورد عنده ليدل على عدة أمور حصرها سليمان العطار في:

١- عالم الخيال، ويمثل الكون بظاهره الحسي وباطنه الغيبي.

٢- كل صورة خيالية بالمفهوم المعاصر للفظلة Image.

٣- الخيال الإبداعي بمفهومه المعاصر Imagination.

٤- قوة الخيال عند الإنسان<sup>(١)</sup>.

وقد اهتم ابن عربي بهذا الجانب النفسي اهتماماً بالغاً، حتى قيل: «لا نكاد نجد من الصوفية من اهتم بدراسة الخيال وتحليله وبيان مستوياته وأفاقه وتنزلاته مثلما اهتم به محيي الدين بن عربي». وقد لاحظ كوربان أن ابن عربي جعل لبداً الخيال في وظيفته (النفس كونية psycho.cosmic) مظهرين: أحدهما نفسي، والآخر خاص بنشأة الكون<sup>(٢)</sup>.

ويتصل بالخيال اتصالاً مباشراً في نظرية ابن عربي في الخيال «الرؤى» و«الأحلام»، فهو لا يعد بعض الأحلام - وهي الرؤيا الصادقة - من مظاهر حضرة من هذه الحضرات (الخمس) هي حضرة الخيال أو حضرة المثال، وعالم المثال عنده عالم حقيقي توجد فيه صور الأشياء بين اللطافة والكثافة، أي بين الروحانية للمحضة والمادية الصرفة<sup>(٣)</sup>.

وقد عد أبو العلاء عفيفي «الناحية السيكلوجية أظهر من غيرها فيما ذكره «ابن عربي» عن «الأحلام»<sup>(٤)</sup>، لذا ومن الطبيعي أن ينطلق في فهمه لنشاط

(١) سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص ٣٥.

(٢) عاطف جودة نصر: الخيال: مفهومه ووظائفه، ص ١٠٦، ١٠٧.

(٣) أبو العلاء عفيفي: تعليقات ضمن كتاب ابن عربي فصوص الحِكم، ج ٢، ص ٧٤.

(٤) نفسه / ٧٤.

الخيال من التراث، فذكر أن «الخيال هو أول مبادئ الوحي الإلهي في أهل العناية، تقول عائشة رضي الله عنها: «أول ما بدئ رسول الله ﷺ من الوحي الرؤيا الصادقة، فكان لا يرى رؤيا إلا خرجت مثل فلق الصبح»<sup>(١)</sup>. . وكل ما ورد من هذا القبيل فهو المسمى: «عالم الخيال» ولهذا يُعبر - أي الأمر الذي هو في نفسه - على صورة كذا كما في صورة غيرها، فيجوز العابر من هذه الصورة التي أبصرها النائم إلى صورة ما هو الأمر عليه إن أصاب كظهور العلم في صورة اللب، فعبّر في التأويل من صورة اللب إلى صورة العلم فتأول»<sup>(٢)</sup>.

فماذا يفيدنا هذا النص؟

إنه يبين أن المرجعية المعتمدة عند ابن عربي في سيكولوجية الخيال هي القرآن والسنة المطهرة، ويفيدنا كذلك أن «عالم الخيال» يحتاج إلى تأويل، وأن نشاطه يتميز بإنتاج «الصور». وأن هذه الصور ترتبط بعالم الواقع «الحقيقية»، ولكنها تفهم عن طريق «التعبير» و«التأويل» وهو مما كان الرسول ﷺ قد صنعه مع الرؤيا التي عبر فيها «صورة اللب» في عالم الخيال بـ «صورة العلم» في عالم الواقع، ويفيدنا كذلك بشيء آخر في غاية الأهمية وهو: مكانة الخيال في الثقافة الإسلامية، بحيث ترقى لتكون «أول مبادئ الوحي الإلهي».

ومن هنا سنركز في هذا الموضع على عدة مسائل:

#### ١- علاقة الخيال بالحقيقة:

فقد وجدت ابن عربي يورد الآية من سورة يوسف عليه السلام التي تدور القصة فيها في مجال «الرؤيا» أي «عالم الخيال»، ثم يعلق عليها ليبين صدق

(١) الحديث في الجامع الصحيح للبخاري.

(٢) ابن عربي: فصوص الحكم، ج ١، ص ٩٩، ١٠٠.

الرؤيا في عالم الواقع بعد أن تثبَّت قبل ذلك أن «عالم الخيال» هو الذي استحوذ عليه في صورة احتاجت إلى تأويل؛ قال: «إدراك يوسف عليه السلام في آخر أمره حين قال: ﴿ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا ﴾ [يوسف: ١٠٠] معناه حساً أي محسوساً، وما كان إلا محسوساً، فإن الخيال لا يعطي أبداً إلا المحسوسات، غير ذلك ليس له»<sup>(١)</sup> وقال كذلك في الآية نفسها: «أي أظهرها في الحس بعدما كانت في صورة الخيال»<sup>(٢)</sup> وهو يرى أن إدراك هذه العلاقة بين العالم المتخيل وبين الواقع الحقيقي ليس ميسوراً للجميع، إذ لا يقوم به إلا العارفون، فالناظر العارف هو الذي يعبر الصورة الخيالية حتى تصل إلى صورتها الحقيقية، وذلك ما فعله الرسول ﷺ حين تمثل له الملك في صورة رجل «فعبَّرَ الناظر العارف حتى وصل إلى صورته الحقيقية»<sup>(٣)</sup>.

## ٢- التعبير والتأويل:

ولكن لما كانت لغة الخيال تصويرية، فإن الصور - وإن كانت مبيّنة - فإنها مع ذلك تعتمد التكنيف والرمز، لذلك احتاجت إلى تأويل، وعند ابن عربي «فالتجلي الصوري في حضرة الخيال محتاج إلى عالم آخر يدرك به ما أراد الله تعالى بتلك الصورة»<sup>(٤)</sup>. ومن ثم كانت «الرؤيا تطلب التعبير، ولذلك قال العزيز: ﴿ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ ﴾ [يوسف: ١٠٠] ومعنى التعبير: الجوار من صورة ما رآه إلى أمر آخر، فكانت البقر ستين في المحلِّ والخصب»<sup>(٥)</sup>.

(١) قصص الحكم، ص ١٠١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ١٠٠.

(٤) نفسه ٨٥/١.

(٥) نفسه ٨٦.

فالتأويل ضروري لتفسير معنى الصورة الخيالية؛ لأن «موطن الخيال يطلب التعبير»<sup>(١)</sup> ويدل على ذلك ما فعله الرسول ﷺ في الحديث «بيننا أنا نائم أنبت بقدح لبن فشربته، حتى إنني لأرى الري يخرج في أظفاري، ثم أعطيت فضلي عمر بن الخطاب. قالوا: فما أولته يا رسول الله؟ قال: العلم»<sup>(٢)</sup> قال ابن عربي: «وما تركه لبناً على صورة ما رآه لعلمه بموطن الرؤيا، وما تقتضيه من التعبير»<sup>(٣)</sup>.

ولكن قد ينشط الخيال على مستوى مطابق للواقع، وعندئذ تستغني الصورة التي أنتجها عن التعبير والتأويل، وعليه «فإن خرج في الحس كما كان في الخيال، فتلك رؤيا لا تعبير لها»<sup>(٤)</sup>.

### ٣- علاقة الصور بعضها ببعض:

ثم هناك جانب آخر من نشاط الخيال هو الربط بين الصور، وقد يعبر عنه أحياناً بعناقيد الصور، ولكن ما يهمنا عند ابن عربي هو ظاهرة الاحتواء، بحيث تصوير «الصور يحفظ بعضها بعضاً»<sup>(٥)</sup> فإذا حدثت الغفلة - وهي من طبيعة البشر - تولت ملكة الحفظ أمر حفظ الصور، وتسمى هذه الظاهرة في نشاط الخيال: حافظاً لما فيها من صورة خلقه، اتحفظت جميع الصور لحفظه تلك الواحدة في الحضرة التي ما غفل عنها، لأن الغفلة ما تعم قط لا في العموم ولا في الخصوص»<sup>(٦)</sup>.

(١) فصوص الحكم.

(٢) انظر صحيح البخاري، ٣١/١.

(٣) فصوص الحكم، ص ٨٦.

(٤) نفسه / ٨٧.

(٥) نفسه / ٨٩.

(٦) نفسه.

#### ٤- الفرق بين الوهم والخيال:

ويفرق ابن عربي بين الوهم والخيال من حيث طبيعة النشاط الذي يقوم به في عملية الخلق للصور، فبين أن الوهم يتصف بالعموم والبعد عن الحقيقة، بينما يتصف الخيال بالخلق المرتبط بالحقيقة، ومن هنا يرى أنه: «بالوهم يخلق كل إنسان في قوة خيالية ما لا وجود له إلا فيها، وهذا هو الأمر العام، والعارف يخلق بالهمة ما يكون له وجود بالخارج محل الهمة، ولكن لا تزال الهمة تحفظه، ولا يؤودها حفظه، أي حفظ ما خلقت»<sup>(١)</sup>.

على أن ابن عربي لم يبين الفرق أكثر من ذلك، وقد يعسر علينا أحياناً فهم طبيعة نشاط الوهم كما يتصوره، لا سيما حين يجعل له سلطاناً على العقل في قوله: كانت الأوهام أقوى سلطاناً في هذه النشأة من العقول، لأن العاقل، ولو بلغ في عقله ما بلغ، لم يخلُ من حكم الوهم عليه والتصور فيما عقل، فالوهم هو السلطان الأعظم في هذه الصورة الكاملة الإنسانية»<sup>(٢)</sup>.

مجمال القول وخلاصة الحديث في أمر الخيال، كقوة ونشاط نفسي عند ابن عربي، أن هذا المفكر الصوفي قد عمق مفهوم الخيال وعالجه من عدة جوانب يمكن العودة إلى المتخصصين في علم النفس بشأنها، إذ يكفينا هنا الجانب المتعلق بالنشاط الإبداعي، أي إنتاج الصور، ولكن نقول: إن ابن عربي قد بالغ في قيمة الخيال حتى قال: «فالوجود كله خيال، والوجود الحق إنما هو الله»<sup>(٣)</sup>، وهذا من الشطط الذي ابتعد فيه ابن عربي عن التصور الإسلامي الصحيح، حتى أخرجه كثير من العلماء من الملة، بسبب هذا وأشياء أخرى كثيرة منافية لأصول العقيدة الإسلامية.

(١) فصوص الحكم، ٨٨.

(٢) نفسه/ ١٨١.

(٣) نفسه/ ١٠٤.



## ب - على مستوى العصر الحديث:

ثمة دراسات نفسية كثيرة اتجهت وجهة إسلامية، بعضها يفهم من اقتران مصطلح «علم النفس» بالقرآن؛ مثل: القرآن وعلم النفس للدكتور نجاتي، وبعضها يعدُّ الاتجاه الإسلامي في دراسة قضايا علم النفس اتجاهاً قائماً بذاته فيتخذ للدراسات النفسية عناوين توحى بهذا الاعتقاد، مثل: علم النفس التربوي في الإسلام للمؤلفين: الدكتور يوسف مصطفى القاضي والدكتور مقداد الجثن.

وهناك نمط ثالث من الدراسات التي عرضت لبعض مشكلات علم النفس من وجهة نظر إسلامية، ولكنها لم تخصص لذلك دراسة، وإنما جاءت الدراسات النفسية ضمن المؤلفات التي تستهدف أمراً آخر؛ كمشكلات حضارية، مثل الذي لجده عند مالك بن نبي في كتابه ميلاد مجتمع؛ إذ خصص فصلاً بعنوان: «العلاقات الاجتماعية وعلم النفس»، وعقد فصلاً بعنوان «فكرة التربية الاجتماعية»، وآخر بعنوان «الشروط الأولية للتربية الاجتماعية»<sup>(١)</sup> وقد لجد مثل ذلك عند محمد حسين فضل الله في كتابه خطوات على طريق الإسلام، كفصل «التوازن في أسلوب الدعوة بين الخوف والرجاء»<sup>(٢)</sup>.

وهناك نمط رابع من الدراسات يميل إلى الجانب التطبيقي العملي أكثر من الجانب التأميسي النظري، ولذلك يربط الدراسة النفسية بالبيئة الإسلامية؛ مثل كتاب مشكلات تربوية في البلاد الإسلامية للدكتور عباسي مدني، هذا إلى جانب الدراسات التي تريد أن تؤسس منهجاً؛ مثل منهج التربية الإسلامية لمحمد قطب.

وستقدم نموذجين؛ أحدهما يربط بين قضايا علم النفس وبعض آيات القرآن الكريم، وثانيهما يتحدث في القضايا الأدبية، ولكنه يحدد فصلاً للأدب

(١) مالك بن نبي: ميلاد مجتمع، عنوان الفصل «الشروط الأولية للتربية الاجتماعية» ص ٦٩.

(٢) محمد حسين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، ص ٣١١، وانظر: ص ٢٩٩، ٣١٩، ٣٣٨.

وعلاقته بعلم النفس، مما يغرينا بالتركيز على هذا الفصل.

### أولاً- كتاب: القرآن وعلم النفس

هذا مؤلف للدكتور محمد عثمان نجاتي لم نختره من بين مجموعة معينة تعتمد المنهج نفسه، وإنما أخذناه عينة بشكل اعتباطي لهدف، وهو أن نقدم نموذجاً لاتجاه معين في البحث، لنبين ما إذا كانت مثل هذه الدراسات قد تخلصت من الاتجاه الغربي تماماً، أم أنها تسعى، كما يسعى الدارسون العرب في كثير من المجالات الأخرى بما في ذلك البحث اللغوي، إلى التلفيق الذي سوف لن يقدم البديل تماماً، كما عجز الفلاسفة المسلمون الذين ساروا على هذا المنهج التلفيقي قديماً، فلم يستطيعوا أن يقدموا بديلاً فلسفياً للفلسفة اليونانية، الشيء الذي جعل سائر العلوم تسير، بسبب تأثير الفكر الفلسفي، نحو الغاية نفسها، بل وجعل بعض التفاسير، وهو الأخطر، تمتلئ بالإسرائيليات.

#### أ- محتويات الكتاب:

يتكون كتاب القرآن وعلم النفس من عشرة فصول هي:

١- دوافع السلوك في القرآن، ويشمل دوافع حفظ الذات، وبقاء النوع، والدوافع النفسية والشعورية والدوافع النفسية اللاشعورية، والصراع بين الدوافع، وكيفية السيطرة على الدوافع وبيان انحرافها.

٢- الانفعالات في القرآن: ومنها الخوف، والغضب، والحب، والفرح والكره، والغيرة، والحسد، والحزن، والندم. وقد حاول المؤلف أن يبين بعض أساليب السيطرة على تلك الانفعالات.

٣- الإدراك الحسي في القرآن: وقد عرض فيه المؤلف للإدراك عن طريق الحواس كما عرض للإدراك الحسي خارج نطاق الحواس، وتعرض للخداع

البصري وتأثير الدوافع والقيم في الانتباه والإدراك الحسي.

٤- التفكير في القرآن: ومن أهم ما جاء فيه: خطوات التفكير وأخطاء التفكير؛ التي منها: التمسك بالأفكار القديمة، وعدم كفاية البيانات والتحيز الانفعالي والعاطفي.

٥- التعلم في القرآن: وما عرض فيه: مصادر العلم، والمحاولة والخطأ، ومبادئ التعلم في القرآن، التي منها: الدافع، والتكرار، والانتباه، والمشاركة الفعالة، وتوزيع التعلم، والتدرج.

٦- العلم الديني في القرآن: وقد درس فيه الإلهام والرؤيا، والأحلام والرؤى. ٧- التذكر والنسيان: ويعرض فيه النسيان، والنسيان والشيطان، وطريقة علاج النسيان في القرآن.

٨- الجهاز العصبي والمنع في القرآن.

٩- الشخصية في القرآن: وما جاء فيه: تكوين الإنسان، والصراع النفسي والتوازن في الشخصية، والأنماط الثلاثة للشخصية كما يحددها القرآن: المؤمن، الكافر، المنافق.

وقد عرض في هذا الفصل نفسه للحيل العقلية؛ كالإسقاط والتبرير وتكوين رد الفعل، كما تحدث عن الفروق الفردية ونمو الإنسان.

١٠- وأخيرا تناول العلاج النفسي، وقد تحدث فيه عن «الوقاية من السلوك المنحرف، وعن دور الإيمان والقيم الروحية في العلاج النفسي والوقاية على حد سواء»، ومن ثم عرض لأهمية التقوى والعبادات والتوبة والذكر في العلاج النفسي.

ب- طريقة البحث في القضايا النفسية:

ومستساؤل هنا عن الأصالة والتقليد بشكل أسامي، وسنركز بعض التركيز

على طريقة الاستنباط من القرآن الكريم، والأدوات المعتمدة في تفسير النص القرآني من الوجهة النفسية، وسنبين بعد ذلك ما إذا كانت هذه الطريقة مجدية.

لعل من المفيد التنبيه إلى أن معظم القضايا التي طرحها هذا البحث تهم الكاتب والمبدع بشكل أساسي، إذ هو في حاجة إلى تعرف الأسرار النفسية من أجل التمكن من تحريك الشخصيات في القصص والروايات والمسرحيات بقدر ما هو في حاجة إليها لإدراك الوسائل الصالحة للتأثير في المتلقي وتحريكه إزاء المواقف المعنية والأهداف التربوية التي عرضنا لها في الفصل الذي خصص لهذا الغرض.

على أن نجاح الكاتب يتوقف على أصالة الأفكار التي يستخدمها بحيث تكون منسجمة مع التصور الإسلامي للكون والحياة، ذلك التصور الذي ينبغي أن يتمتع به المبدع أكثر من غيره.

وهذا الأمر يحتم أن تكون الدراسة النفسية التي تطمح إلى أن تقدم خبرة عن النفس الإنسانية من خلال القرآن، قادرة فعلاً على التأصيل لهذا العلم بعيداً عن التقليد أو التلفيق، إذ إن أي بحث لا يعتمد على الأصالة سوف لن يحقق شيئاً هاماً.

لعل هذا البحث الذي بين أيدينا يستهويننا فيه من بين فصوله العشرة أربعة فصول هي التي تناولت: الدوافع، والانفعالات، والشخصية، والعلاج النفسي. وستتناول منها الدوافع الشخصية. أما عن الدوافع<sup>(١)</sup> فقد عمد القرآن الكريم

(١) لقد ركزنا على هذا الدافع لأهميته، قال عماد الدين خليل: «إن النشاط العلمي ينبثق في معظم الأحيان عن رغبة في الكسب أو طموح شخصي إلى الاكتشاف . . . وهذه كلها دوافع، حادث بالفعل إلى لمضي بالحركة العلمية صوب آفاق لم تخطر ببال الإنسان» عماد الدين خليل: مدخل إلى إسلامية المعرفة، ص ٢١.

إلى استخراج الدوافع، فأورد قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكَ مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى﴾ (١١٧) إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى (١١٨) وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَصْحَى (١١٩) فَوَسَّوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى (١٢٠) ﴿ [طه: ١١٧ - ١٢٠]، ثم علق عليها بقوله: «ففي هذه الآيات إشارة إلى ثلاثة دوافع هامة من دوافع حفظ الذات، وهي دوافع الجوع والعطش وتجنب الحرارة، وكذلك البرودة المفرطة، كما تشير... إلى دوافع حب البقاء ودوافع التملك... وقد كان دافع حب البقاء ودافع التملك مدخل الشيطان إلى نفس آدم فوسوس له.. ففسى آدم ما حلده الله تعالى منه وعصى أمر ربه فأكل من الشجرة»<sup>(١)</sup>.

على أنه بين أن هذه الدوافع هي دوافع نفسية أساسية، وهي التي كانت موضع اهتمام علماء النفس في الغرب، بينما أهملت الدوافع الروحية التي لا تقل أهمية عن الفيزيولوجية، وعلى هذا فهو «يميل في هذا الكتاب إلى أن نضم تحت عنوان الدوافع النفسية جميع الدوافع النفسية والروحية التي يتميز بها الإنسان عن الحيوان»<sup>(٢)</sup>.

ولعل من أحس ما ورد في الدوافع الروحية الجانب الفطري، فهو يرى أن بعض آيات القرآن الكريم تبين أن دافع التدين دافع فطري، ودليله قول الله تعالى: ﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقِيمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ [الروم: ٣٠].

ثم يعلق قائلاً: «ففي هذه الآية يذكر الله تعالى أن في فطرة الإنسان، أي في خلقته وطبيعته تكوينه، استعداداً فطرياً لإدراك بديع مخلوقات الله،

(١) محمد عثمان نهائي: القرآن وعلم النفس، ص ٢٨.

(٢) نفسه/ ٤٠.

والاستدلال بها على وجود الله وتوحيده<sup>(١)</sup>. ويورد كذلك قوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ﴾ [الاعراف: ١٧٢].

ويعلق عليها بقوله: «وفي هذه الآية يبين الله تعالى أنه أخرج من صلب آدم عليه السلام وبنيه ذريتهم نسلًا بعد نسل على هيئة ذر، وذلك قبل خلقهم في الدنيا، وأشهدهم على أنفسهم...»

إنه أشهدهم على ربوبيته حتى لا يقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا التوحيد غافلين أو غير عالين، ومن هذا يتبين أنه يوجد في طبيعة تكوين الإنسان استعداد فطري لمعرفة الله وتوحيده، فالاعتراف برؤية الله متأصل في فطرته وموجود منذ الأزل في أعماق روحه، غير أن امتزاج الروح بالجسد وانشغال الإنسان بمطالب جسده، قد جعل هذه المعرفة، وهذا الاستعداد الفطري للتوحيد عرضة لأن تطمره الغفلة ويغمره النسيان ويطويه اللاشعور في أعماقه، ويصبح الإنسان في حاجة إلى ما يوقظ هذا الاستعداد الفطري، وينفض عنه غبار النسيان، ويبعثه من أعماق اللاشعور ليظهر واضحاً جلياً في الإدراك والشعور<sup>(٢)</sup>.

ومن الطبيعي أن هذا الاتجاه الذي يتخذ من الدوافع الروحية مجالاً للدراسة الدوافع في سلوك الإنسان قد أضاف إلى الدراسات النفسية ركيزة أساسية في البحث في العلوم النفسية تقدم للإنسانية قاطبة - ولا سيما في مجال العلاج والوقاية من الأمراض النفسية - فائدة كبيرة.

وقد كنت وأنا أتبع تعليقه على هذه الآية أرقب بشوق متى سيعرض لنظرية «اللاشعور الجمعي» التي قال بها يونج؛ لأنها في الحقيقة تتناقض مع هذه الآية

(١) القرآن وعلم النفس، ص ٤٨.

(٢) نفسه، ص ٤٨، ٤٩.

الثانية، لأن الآية تبين أن للإنسان كامل المسؤولية على سلوكه، وأن الإيمان عنده فطرة، وأن الكفر والانحراف مكتسبان، وهذا يعني أن قانون الوراثة الذي ركز عليه يونج ملغى بحكم الفطرة، وإلا لأصبح كل من ولد في مجتمع الكفر كافراً بالضرورة وليس لديه في ذلك أي خيار، وهذا ليس صحيحاً، حتى عن طريق استقراء تاريخ الأنبياء عليهم السلام، ولا سيما بالنسبة لمن ولد في بيئة انتشرت فيها ظاهرة تعدد الآلهة والأصنام، كما هي الحال بالنسبة لسيدنا إبراهيم الخليل عليه السلام، وسيدنا محمد ﷺ.

ولعل الدكتور محمد عثمان نجاني لم يتبته إلى هذا الأمر؛ لأنه غفل عن مدلول جزء رئيس من الآية السابقة يتعلق بأمر الوراثة الذي كان مرتكز يونج، فالآية كاملة تشير إلى جانبين أساسيين في بناء النفس: جانب الغفلة وجانب الوراثة، قال تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ ﴿١٧٢﴾ أَوْ تَقُولُوا إِنَّمَا أَشْرَكَ آبَاؤُنَا مِنْ قَبْلُ وَكُنَّا ذُرِّيَّةً مِنْ بَعْدِهِمْ أَفَتُهْلِكُنَا بِمَا فَعَلَ الْمُبْطِلُونَ ﴿١٧٣﴾﴾ [الأعراف: ١٧٢، ١٧٣].

وبنفس المنهجية التي عرض بها أنواع الدوافع عمل على إبراز طبيعة الصراع بين الدوافع، فتلا قول الله تعالى: ﴿قُلْ أَدْعُو مِنْ دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنْفَعُنَا وَلَا يَضُرُّنَا وَنُرَدَّ عَلَى أَعْقَابِنَا بَعْدَ إِذْ هَدَانَا اللَّهُ كَالَّذِي اسْتَهْوَتْهُ الشَّيَاطِينُ فِي الْأَرْضِ حَيْرَانٌ لَهُ أَصْحَابٌ يَدْعُونَهُ إِلَى الْهُدَى انْتَظِرْ﴾ [الأنعام: ١٧١]، ثم استنبط منه أن في الآية وصفاً دقيقاً للصراع النفسي الذي يعيشه المرء بين دعوتين متعارضتين: دعوة الشهوات والشياطين، ودعوة المؤمنين، وهو يقف بين النداءين في حيرة وتردد<sup>(١)</sup>.

(١) القرآن وعلم النفس، ص ٥٠.

على أن الدوافع سواء أكانت فطرية روحية أم نفسية تُشبع عن طريق قضاء الحاجة، فإن الله هو الذي خلقها، وقد جاءت أحكام القرآن التي تنظم طريقة إشباع هذه الدوافع متفقة مع فطرة الإنسان، بل ليس في القرآن - كما يرى نحاتي - ما يشير إلى استقذارها أو يدعو إلى كبتها، وإنما يدعو إلى تنظيمها والسيطرة عليها والتحكم فيها، وتوجيهها في الطريق الذي يراعي مصلحة الفرد والجماعة<sup>(١)</sup>، ودليله على ذلك قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَحَرِّمُوا طَيِّبَاتِ مَا أَحَلَّ اللَّهُ لَكُمْ وَلَا تَعْتَدُوا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ﴾ [المائدة: ٨٧]. وإنما لا يحب الله المعتدين؛ لأن في ذلك إسرافاً في إشباع الدوافع، وعجز الإنسان عن ضبطها والتحكم فيها، مما يؤدي إلى انحراف هذه الدوافع عن أهدافها الحقيقية في استمرار حياة الفرد وبقائه وتحقيق خيره وخير المجتمع<sup>(٢)</sup>.

٢- أما عن الشخصية: فقد وقف نحاتي عند أقسام النفس الثلاثة عند فرويد؛ وهي: *الهُو* و*الأنا* و*الأنا الأعلى*، وقال: «جاء سيجمند فرويد مؤسس مدرسة التحليل النفسي بنظرية في الشخصية، ميز فيها ثلاثة أقسام للنفس، نلمس في بعض وظائفها بعض أوجه الشبه بمفاهيم النفس الأمارة بالسوء والنفس اللوامة والنفس المطمئنة الواردة في القرآن، وإن كانت توجد أيضاً اختلافات كبيرة بين هذه المفاهيم الثلاثة للنفس في القرآن وبين أقسام النفس الثلاثة في نظرية فرويد»<sup>(٣)</sup>.

ومن هذا يتبين لنا أسلوب نحاتي ومنهجه في معالجة قضايا علم النفس، فهو يعتمد المقابلة بين خصائص النفس كما وردت في القرآن وخصائصها، كما

(١) القرآن وعلم النفس، ص ٥٢، ٥٣.

(٢) نفسه، ص ٦٤، ٦٥.

(٣) نفسه، ص ٢١٦.



يشتها التحليل النفسي المعاصر، مع الإشارة إلى ما بينهما من فروق واختلافات؛ فمفاهيم النفس كما وردت في القرآن حالات مختلفة، صرّعها الداخلي بين الجانب المادي وبين الجانب الروحي في شخصية الإنسان، وهي ليست أقساماً مختلفة للنفس، كما أنها لا تتكون أثناء مراحل معينة يمر بها الإنسان، أما مفاهيم النفس الثلاثة عند فرويد، فهي أقسام مختلفة تتكون في مراحل مختلفة من نمو الطفل، «فالهو» حين يكون الطفل واقعاً كلية تحت تأثير متطلباته الغريزية، و«الأنا» يتكون تحت تأثير العالم الخارجي ليقوم بالتحكم في الغرائز المنبثقة من «الهو» مراعيًا مقتضيات الهو والعالم الخارجي، و«الأنا الأعلى» وهو الضمير الذي يحاسبه ويعاتبه على ما يقوم به من أخطاء، وينشأ هذا القسم من التعاليم والنواهي التي يتلقاها الطفل من والديه، والثقافة التي ينشأ فيها، ويحدث بين هذه الأقسام الثلاثة صراع يحاول فيه الأنا أن يوفق بين الأقسام الثلاثة، فإذا نجح كان الإنسان سويًا<sup>(١)</sup>.

فالصراع - كما يرى لجاتي - يقع عند فرويد بين الأقسام الثلاثة، بينما يقع وفقاً لتصوير القرآن بين الجانب المادي وبين الجانب الروحي من شخصية الإنسان، ويتج عن الصراع الحالات النفسية الثلاث: الأمانة بالسوء، واللؤامة، والمطمئنة<sup>(٢)</sup>.

ونتيجة لذلك، فإن أنماط الشخصية التي يرسمها العالم النفسي وفق التصور الإسلامي ووفق المرجعية القرآنية تتحدد بالمحتوى العقائدي، وتصنف في ثلاثة أنماط هي: المؤمن والكافر والمنافق<sup>(٣)</sup>.

(١) القرآن وعلم النفس، ٢١٧.

(٢) نفسه / ٢١٨.

(٣) نفسه / ٢٢٠.

على أنه يرى أن الصنف من هذه الأنماط لا يكون على مستوى واحد؛ فمثلاً: «ليس جميع المؤمنين في مستوى واحد من التقوى، ولكنهم يختلفون فيما بينهم في درجة تقواهم، وقد ذكر القرآن ثلاث درجات أو فئات للمؤمنين: الظالمين لأنفسهم والمقتصدين والسابقين بالخيرات: ﴿ثُمَّ أَوْرَثْنَا الْكِتَابَ الَّذِينَ اصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَا فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِنَفْسِهِ وَمِنْهُمْ مُقْتَصِدٌ وَمِنْهُمْ سَابِقٌ بِالْخَيْرَاتِ إِذْنُ اللَّهِ ذَلِكَ هُوَ الْفَضْلُ الْكَبِيرُ﴾ [فاطر: ٣٢]. يقول ابن كثير... ﴿فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِنَفْسِهِ﴾ وهو المفرط في فعل بعض الواجبات المرتكب لبعض المحرمات، ﴿وَمِنْهُمْ مُقْتَصِدٌ﴾ وهو المؤدي للواجبات التارك للمحرمات، وقد يترك بعض المستحبات ويفعل بعض المكروهات، ﴿وَمِنْهُمْ سَابِقٌ بِالْخَيْرَاتِ إِذْنُ اللَّهِ﴾ وهو الفاعل للواجبات والمستحبات التارك للمحرمات والمكروهات وبعض المباحات»<sup>(١)</sup>.

ويسدو لي أن نجاتي قد وقع تحت تأثير المفسرين؛ كابن كثير والقرطبي وصاحبي تفسير الجلالين، فظن أن الفئات الثلاث تقع تحت نمط المؤمنين، وليس الأمر كذلك، وإنما الآية - فيما أحسب - تشير إلى النفوس الثلاثة السابقة: الأمانة بالسوء وهي الظالمة، واللؤامة وهي المقتصدة، والمطمئنة وهي السابقة بالخيرات، قال الثعالبي: «إن الأصناف الثلاثة هي كلها في أمة نبينا محمد ﷺ، فالظالم لنفسه: العاصي المسرف، والمقتصد: متقي الكبائر وهم جمهور الأمة، والسابق: المتقي على الإطلاق»<sup>(٢)</sup>.

إن تقسيم نجاتي لأقسام الشخصية من خلال القرآن إلى: منافق وكافر ومؤمن، وإشارته إلى تعدد النفسيات على مستوى كل نمط، مساعده - وهو

(١) القرآن وعلم النفس، ص ٢٢٥.

(٢) عبد الرحمن الثعالبي (تفسير): الجواهر الحسان في تفسير القرآن، ٣/ ٣٩٩.

يحلل نفسية المنافق، ويرر سماته المتعلقة بالعقيدة والعبادة والعلاقات الاجتماعية والأخلاق والانفعالات والعواطف والسمات العقلية والمعرفية - على أن يعرّج على بعض المصطلحات؛ كالإسقاط، والتبرير وتكوين ردود الفعل، وقد جمعها كلها تحت عنوان «الحيل العقلية في القرآن».

ومن الطبيعي - تبعاً للمنهج الذي سار عليه - أن يبحث عن تلك الحيل العقلية التي تتميز بها المنافق في القرآن الكريم، ويستنتج أن قوله تعالى: ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعُ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشْبٌ مُسْنَدٌ يَحْسِبُونَ كُلَّ صِيحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرهُمْ قَاتِلْهُمْ اللَّهُ أَمَّا يُؤْكَفُونَ﴾ [النفاق: ٤] يشير للإسقاط، ثم يعلق مبيناً أن المنافقين يظنون أن كل صيحة يسمعونها إنما هي عليهم، ويتصورون دائماً أن المسلمين يريدون أن يبطشوا بهم، وذلك نتيجة لما يفسمرونه من شعور عدائي نحو المسلمين، فيقومون بإسقاط هذا الشعور العدائي عليهم<sup>(١)</sup>.

وبمثل هذه الطريقة التي بين بها حيلة «الإسقاط» يبين كذلك حيلة التبرير، فالمنافقون يلجؤون إلى التبرير في كثير من الأحيان لتفسير سلوكهم تفسيراً يكون مقبولاً، فإذا أفسدوا في الأرض قالوا: إنما هم يقصدون الإصلاح، وهم بذلك إنما يقومون بتبرير أفعالهم تبريرات تبدو مقبولة ومعقولة، وقد وصف القرآن التبرير الذي يقوم به المنافقون بقوله: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ قَالُوا إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ﴾ (١١) ﴿أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِنْ لَا يَشْعُرُونَ﴾ (١٢) [البقرة: ١١، ١٢] ويشير القرآن إلى هذه الناحية اللاشعورية من الحيل العقلية بقوله تعالى في وصف سلوك المنافقين الذين يقومون بعملية تبرير ﴿أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِنْ لَا يَشْعُرُونَ﴾ فالقول ﴿لَكِنْ لَا يَشْعُرُونَ﴾ إنما يشير إلى عدم

(١) القرآن وعلم النفس، ص ٢٣٠.

(٢) نفسه / ٢٣١.

وعيهيم بأن ما يفعلونه إنما هو إفساد وليس إصلاحاً<sup>(١)</sup>.

### ج - تقويم عام للكتاب:

من خلال قراءتنا للدوافع الشخصية كما صورها الدكتور محمد عثمان نجاتي في كتابه القرآن وعلم النفس معتمداً على آيات من القرآن الكريم، نلاحظ ما يلي:

١- على الرغم من اعتماد الكاتب كلية على الآيات القرآنية، فإنه لم يستطع أن يتخلص من الأفكار المسبقة التي عرفها من خلال اطلاعه على البحوث الغربية في مجال علم النفس، ولعل ذلك يتضح من التعريفات التي يقدم بها لدراسة المصطلح، كالتبرير والإسقاط، أو من المقارنات التي يعقدها بين طريقة تقسيم فرويد للنفس وبين أنواع النفوس كما وردت في القرآن.

٢- إن الاعتماد على الآيات القرآنية في دراسة النفس يعد من أعظم الخطوات الجدية في مجال علم النفس، لما في ذلك من حقائق دامغة قد لا يحققها لنا علم النفس عن طريق التجربة، ولكن، مع ذلك، فإنني كنت أتمنى لو أن الباحث دعم دراسته بأمثلة من الواقع التجريبي، كأن يأخذ نصوصاً أدبية، ويجري عليها التجربة لتكون نموذجاً يحتذى.

٣- إن الالتفات إلى الجانب الروحي في دراسة النفس الإنسانية وبيان أهميته في الوقاية والعلاج، يعد لبنة جديدة في علم النفس، ولعل هذه اللبنة تحتاج إلى التدعيم بالدراسة التجريبية من أجل إقناع الذين لا يقنعهم النص القرآني وحده من جهة، ومن أجل تكوين نماذج تُقدّم للدارس النفسي ليحللها حذوها؛ فلا يكفي مثلاً أن يقول موازناً بين العلاج النفسي التحليلي وبين أثر الصلاة: «ومن الواضح وجود الشبه بين أسلوب العلاج النفسي الذي يتبعه المعالجون

(١) القرآن وعلم النفس، ٢٣٢.

النفسيون السلوكيون وبين الأثر العلاجي الذي تحدثه الصلاة<sup>(١)</sup> أو يقول: «إن أثر الصلاة يفوق كثيراً أثر العلاج النفسي من ناحية أخرى، ففضلاً عن تحرر طاقة الإنسان النفسية من قيود القلق، فإن الاتصال الروحي بين الإنسان وربه أثناء الصلاة يمدّه بطاقة روحية تجدد فيه الأمل، وتقوي فيه العزم، وتطلق في نفسه قرارات هائلة تمكنه من تحمل المشاق والقيام بجلائل الأعمال»<sup>(٢)</sup>.

فمثل هذا الكلام، على الرغم من أن صاحبه قد صدر عن تجربة ذاتية، فإنه يحتاج إلى دعم بتجربة موضوعية. ولئن كان استشهاد كاتب بآراء بعض الأطباء النفسانيين وبعض علماء النفس؛ مثل وليم جيمس، والكسيس كاريل وتوماس هابسلوب؛ الذي قال: «إن الصلاة أهم أداة عرفت حتى الآن لبث الطمأنينة في النفوس، وبث الهدوء في الأعصاب»<sup>(٣)</sup>، إن كان هذا مفيداً، فإنه لم يكن كافياً، لحاجتنا إلى أصالة البحث في علم النفس الإسلامي.

٤- كان ضرورياً أن يقف علماء النفس المسلمون وقفات متأنية تبحث أصول النظريات النفسية؛ لأن ذلك أهم وأجدي من الوقوف عند بعض المظاهر الطبيعية للأصول النظرية، وعلى سبيل المثال نجد المنهج الأسطوري في النقد يعتمد أساساً على فكرة «اللاشعور الجماعي»، أو «اللاوعي الجماعي»<sup>(٤)</sup>.

كما أن المنهج البنوي يقوم في جانب أساسي منه، حسب مقولات شترواس، على الفكرة نفسها<sup>(٥)</sup>، ومعناه أنه إذا تبين من خلال «الثابت» أن

(١) القرآن وعلم النفس، ٢٦٦.

(٢) نفسه، ٢٦٨، ٢٦٩.

(٣) نفسه، ٢٦٥، ٢٦٩.

(٤) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ٢٤٦/١.

(٥) انظر عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص ٢١٧.

هذه الفكرة لا تستند إلى حقيقة علمية وأنها خاطئة، فقد ثبت أن ما بني على باطل فهو باطل، ومن ثم يصبح المنهج الأسطوري والمنهج البنوي يحتاجان إلى إعادة نظر من وجهة نظر علم النفس الإسلامي، وقد فعل بعض ذلك الدكتور شلتاغ عبود، إلا أنه قصر دراسته على فكرة «الغريزة الجنسية» عند فرويد<sup>(١)</sup>.

ثانياً: «فصل الأدب وعلم النفس» من كتاب مدخل إلى الأدب الإسلامي لنجيب الكيلاني:

لعل الاختصاص الدقيق للدكتور نجيب الكيلاني يسعفه أكثر من غيره لإحداث جسر العبور بين الأدب وعلم النفس، فهو طيب قبل أن يكون أدبياً وناقداً.

ولكن، مع ذلك، لا يمكن الحكم على أدوات علم النفس كما تتجلى بين يديه في هذا الفصل إلا بعد بيان أهم الأفكار التي وردت فيه.

١- مرتكزاته ومرجعياته:

إنه حين يذكر «أن المفهوم الإسلامي للنفس الإنسانية من خلال القرآن الكريم ونصوص الأحاديث النبوية وأعمال الرسول ﷺ تفي بالغرض في تحقيق تكامل صحيح واضح للتصور الإسلامي»<sup>(٢)</sup> إنما يبين أنه يطمئن إلى تلك المفاهيم التي جاءت في القرآن والحديث تمام الاطمئنان، ومعنى ذلك أنها تعد المرجعية الاستشارية التي تحكم في النظريات النفسية التي قد يعتمدها بالصورة التي ظهرت بها عند الغرب، وتلك المرجعية يعتقد أنها يمكن أن تجنبنا الكثير من التخبطات والمزائق التي وقع فيها فرويد وغيره من العلماء المحدثين<sup>(٣)</sup>.

(١) شلتاغ عبود: الأدب الإسلامي والاتجاه العلمي، ص ٤٧٢-٤٧٦، مجلة الدعوة الإسلامية، ٩، ١٩٩٢م، ليبيا.

(٢) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ١٣٣.

(٣) نفسه / ١٣٣.

وعلى العكس من ذلك، يرى النقص في الدراسات التي تعرضت للنفس البشرية سواء عند القدماء من الفلاسفة المسلمين الذين، مع تقدير جهودهم، «لم يقوموا ببناء هياكل معرفية للنفس على نمط علم النفس الحديث»<sup>(١)</sup>، أو عند العلماء المعاصرين في الغرب؛ إذ «لا مناص من الاعتراف بأن مفاهيم علم النفس ونظرياته لم تزل في حاجة إلى الكثير من الجهد العلمي والتجريبي لاكتشاف جوانب جديدة من تلك الغابة الغامضة المترامية الأطراف»<sup>(٢)</sup>.

على أنه مع نقده للجهود التي بذلت، فإنه يرى أن «من التجني أن نقوم بتخطئة علم النفس الحديث تخطئة كاملة فنرفضه رفضاً تاماً، إذ لا شك أن هناك بعض الإضاءات التي سلطت الضوء على جوانب، ولو ضئيلة، من جوانب النفس الإنسانية، وكثير من هذه الاكتشافات القليلة قد يتفق مع المفهوم الإسلامي بطبيعة النفس الإنسانية، ومع واقع التجربة العلمية المستوفية للشروط الصحيحة»<sup>(٣)</sup>.

وهذا كله يحدد لنا مسبقاً مرجعية الكيلاني؛ فهو بهذا المعنى يتخذ الملحوظات الواردة في القرآن والسنة أساساً ثابتاً، ويعتمد على جهود علماء النفس قدماء ومعاصرين من حيث اعتماده على التجربة والملاحظة، أي إنه يركز على الثابت والمتحول.

## ٢- حجم القضايا التي يعرضها التصور الإسلامي للنفس:

والدكتور الكيلاني يرى أن التصور الإسلامي يقدم مفهوماً شاملاً للنفس الإنسانية، لكنه يركز على النواحي العلمية:

- فقد تناول الدوافع والغرائز والأهواء والهواجس.

- واهتم بحالات الضعف والقوة والتذبذب

(١، ٢) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ١٣٣.

(٣) نفسه/ ١٣٢-١٣٣.

- وكشف طرق ترويضها والتصدي لتزواتها، مستهدفاً إقرار الأمن الفردي والاجتماعي، والصلاح<sup>(١)</sup>.

### ٣- رسالة الأديب من الناحية النفسية:

إن الأدب الإسلامى - كما يرى الكيلاني - لا يعادي علم النفس الحديث أو الطب العقلي (النفسى)، ولكنه يتحفظ أثناء استخدامه لهذا العلم لما فيه من شطحات لا ترقى إلى مستوى الحقائق العلمية المؤكدة<sup>(٢)</sup> وللأديب دور كبير في إغناء الرؤية النفسية، ولكن دوره يزداد أهمية مع «أدب الأطفال»؛ فلقد أصبح من المسلّمات أن هذا الأدب بالذات يستلزم الإلمام بعلم النفس، وأي ارتجال في صياغته - بعيداً عن الفهم الدقيق لنفسية الطفل وسلوكه، والعوامل المؤثرة في تربيته، واكتشاف قدراته العلمية والإبداعية - قد يؤدي إلى عواقب وخيمة تضر بشخصية الطفل<sup>(٣)</sup>.

وعلى هذا الأساس الذي يصبح فيه للعمل الإبداعي فاعليته في بناء نفسية الأطفال، يتحتم الحرص على الأدب النظيف، والحرص على تنقية الساحة الأدبية من أدب الشواذ، إذ إن «بعض النقاد يخطئون، فيشيدون بالأدب الذي يفرزه فنانون أصيبوا بالاضطراب النفسي، وبأمراض العصاب «الهلوسة»، أو البارانونيا «جنون الاضطهاد» وغير ذلك، على اعتبار أن أدبهم يعرض عالماً مثيراً ممتعاً، إنه يعتبر تنفيساً عما يكرههم ويحزنهم، والواقع أن مثل هذا اللون من الأدب - من منظورنا الإسلامى - لا يعنى سوى الإشارة إلى خلل ما في طبيعة الإنسان، وفساد عقيدته ومجتمعه وحياته، لأن مثل هذه العلل وليدة ظروف

(١) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامى، ١٣٢.

(٢) نفس/ ١٣٩.

(٣) نفسه.



معينة، كما يعني أيضاً نشر تلك الانحرافات وهذا الخلل، فيتحول ذلك الانهيار النفسي إلى ولاء من جراء العدوى النفسية والفكرية<sup>(١)</sup>.

إن النقد الإسلامي يقرر للأدب رسالة إصلاح وتربية للنفوس، على أساس أن التغير في جميع مستوياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والخلقية إنما يبدأ بتغيير النفوس، وهذا طبقاً لقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ [الرعد: ١١]، وعلى هذا الأساس، ومن خلال هذا المنظور والتصور الإسلاميين، يرى النقاد أن الأدب الإسلامي لا بد أن يكون «في حالة من اللياقة الفكرية والنفسية والفنية تؤهله لأداء هذه الرسالة»<sup>(٢)</sup>، وذلك لأنه من غير المعقول أن يتصور المرء «أن المعتلين نفسياً يستطيعون أن يوجهوا البشرية إلى شاطئ السلام، أو أن يدعوا أبنية فكرية ومادية لصرح حضاري، أو أن يشروا بمنطق معين لإحياء قيم الخير والعدل والجمال»<sup>(٣)</sup>.

ولكن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال نفي القيمة الفنية مطلقاً عن المرضى نفسياً، فقد يكون المرض النفسي دافعاً إلى التعويض، مما يؤدي إلى التحكم في التقنية، ولكن ذلك شيء والرسالة التربوية شيء آخر، ومن ثم يرى هذا الطبيب الناقد أن «المعوقين عقلياً يستندون العطف والرثاء، وقد يأتون من الأقوال والأفعال ما يثير الدهشة والغرابة، أو يدعو إلى الضحك، لكنه من السخرية المرّة أن يكون مثلاً يحتذى، أو مصلداً من مصادر الإصلاح والهداية واستقامة الحياة»<sup>(٤)</sup>.

(١) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ١٣٥، ١٣٦.

(٢) نفسه، ص ١٣٦.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

حقاً: إننا إذا كنا نؤمن برسالة الأدب ووظيفته التربوية على المستويات الروحية والأخلاقية والجمالية، فإن هذه الرسالة تتوقف كلية على البناء النفسي للمبدع، لأن النفس هي التي تصوغ الفن شكلاً ومضموناً، ولذا كان ييغون يقول: «أما الأسلوب فهو الإنسان عينه، لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه»<sup>(١)</sup> فالأسلوب شكلاً ومضموناً هو البنية النفسية للمبدع، يودع فيه مكبوتاته اللاشعورية بصورة إن ظن بعض المحللين النفسانيين أن الأديب يستخدم فيها «التسامي» ليقبله المجتمع، فإن الصور التي يعبر بها ضارة للمتلقي ولا شك، ذلك لأن الأديب - كما يقول كارولان ميرجف -: «يروح لا شعورياً بمكنون نفسه من خلال صورته»<sup>(٢)</sup>.

#### أسلمة المعرفة ضرورة لقيام منهج.

لئن كانت الجهود التي بذلت في بعض المجالات المعرفية التي عرضنا لها، كما الحال في علم الجمال وعلم النفس، والتي لم نعرض لها كعلوم اللغة، وعلم الاجتماع والفلسفة، ما تزال تتعثر، ولم تستطع بعد أن تنهض على أنها علوم ومعارف إسلامية الروح والمنهج يمكن اعتمادها كقواعد أساسية ومنطلقات يستعين بها النقد الإسلامي، فإن ذلك يعني أن أمام المنهج الإسلامي في النقد مشكلات عويصة جداً.

ومن هنا أردنا أن نشير في عجالة إلى عملية أسلمة المعرفة في تصور بعض النقاد، وسنكتفي هنا - كمثال - بالدكتور عماد الدين خليل في كتابه الوجيز في إسلامية المعرفة.

(١) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ٦٧.

(٢) عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، ص ٧٥، دار المناهل، ط ١، ١٩٨٧.

لقد لاحظ الباحث عماد الدين خليل أن عملية الأسلمة تكاد تغطي جل الفروع العلمية، وأن جهود العلماء قد وضعت قدراً من المفردات والنتائج التي يمكن أن تدعم عملية أسلمة المعرفة، وأن هذه الجهود المعاصرة تمثل مقاربة أكثر للمنظور الإسلامي، والتزاماً أدق بمطالبه المنهجية والموضوعية من تلك الجهود التي رأيناها عند المحدثين والقديماء، فإذا وجدنا مثلاً في نطاق التراث المعرفي الإسلامي مساحات واسعة تنبذ لأسباب مختلفة عن نبض الرؤية الإسلامية ومفرداتها ومطالبها المنهجية، فإننا قد نجد عند المعاصرين صفاء أكثر في الرؤية، والتزاماً أشد بالمفردات والمنهج، واستقلالاً أكثر وضوحاً في التصور<sup>(١)</sup>.

ويضرب لذلك أمثلة بعلماء ومفكرين من أقطار مختلفة؛ كالهندي في الهند، وإقبال والمودودي في باكستان، والسباعي في سورية، والجسر في لبنان، ومالك بن نبي في الجزائر، وسيد قطب ومحمد قطب ومحمد البهي والغزالي والقرضاوي في مصر، والنورسي في تركيا، وتقي الدين في الأردن، ومحمد أسد (ليوبولد فايس) النمساوي الأصل، وروجيه غارودي في فرنسا، وقد رأى في هؤلاء وغيرهم إشعاعاً ثقافياً لأسلمة المعرفة<sup>(٢)</sup>.

على أنه يرى نقصاً في جانب علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم الإدارة، فضلاً عن فلسفة العلم<sup>(٣)</sup>. وينبه إلى خطر الإنشائية التي لا تتضمن قدراً من التصاميم الفكرية الرصينة التي تخدم التصور الذي انطلقوا منه<sup>(٤)</sup>، ولكنه يرى أنه لا مناص من ممارسة الأسلمة المعرفية، لأن هناك أربع ضرورات تقتضيها:

(١) عماد الدين خليل: إسلامية المعرفة مع مخطط مقترح لإسلامية التاريخ، ص ٤٧.

(٢) نفسه/٤٩.

(٣) نفسه/٤٧.

(٤) نفسه/٤٨.

وهي الضرورة العقدية، والضرورة الإنسانية، والضرورة الحضارية، والضرورة العلمية<sup>(١)</sup>.

والى جانب جهود عماد الدين خليل نجد جهوداً مكثفة بذلها المعهد العالي للفكر الإسلامى ولخصها فى كتاب الوجيز فى إسلامية المعرفة<sup>(٢)</sup>.

وقد رأى المعهد أن «إسلامية المعرفة أساس ضروري للإصلاح الفكرى والحضور الثقافى والعمرانى للأمة، كما أنها أساس ضروري لإزالة الفصام التكد بين النظرية والتطبيق، وبين الفكر والواقع، وبين القيادة الفكرية والقيادة السياسية والاجتماعية»<sup>(٣)</sup>.

ولكن المعهد ينبه على خطورة العمل الفوضوي الذى لا يقوم على مبادئ وأسس ومجال أسلمة المعرفة، لأن هذه المبادئ هي التي تكوّن جوهر الإسلام وتشكل الإطار العقدي للفكر الإسلامى ومنهجيته<sup>(٤)</sup> وتحدد هذه المبادئ بما يلي: «الإيمان بواحدانية الله، وخلافة الإنسان، وتسخير الكون، وشمولية الإسلام، وكمال الوحي وتوافقه التام مع العقل، وكونه مصدراً للمعرفة كالوجود، والعقل وسيلة لها»<sup>(٥)</sup>.

ويحاول الكتاب أن يضع أمامنا جملة من الأسئلة مثل<sup>(٦)</sup>:

١- ما هي علاقة القرآن الكريم والسنة النبوية بالعلوم الإنسانية والاجتماعية؟

(١) عماد الدين خليل: إسلامية المعرفة، ١٧، ٢١.

(٢) الوجيز فى إسلامية المعرفة، نشر دار الهدى عين مليلة، الجزائر.

(٣) نفسه/ ١٩.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه/ ٢٣.

(٦) نفسه/ ٤٤، ٤٥.

٢- ما مساهمات التراث الإسلامي في قضايا هذه العلوم؟

٣- في أي اتجاه يحسن أن تبذل جهود المسلمين لكي تستوعب الجيد من المعارف لكي تؤدي أهداف الرؤية الإسلامية؟

ويرى المعهد أنه قد «رفعت في سماء الأمة شعارات دخيلة، مثل شعار (التغريب) وشعار (التحديث)، وقد آن لنا أن نرفع اليوم شعار (الإسلامية)، هذا الشعار المنبعث من خير الأمة ومن صميم كيانها... يتضمن شعارات المعاصرة والتحديث، ولكنه يختلف عنها في أنه شعار راشد يحدد الوجهة، ولا يترك غبشاً في الرؤية، أو مجالاً للفساد والتضليل»<sup>(١)</sup>.

ويحذر المعهد في الخاتمة من أن تتحول هذه المفاهيم وهذه القضايا المعلقة بإسلامية المعرفة إلى محاولات شكلية تغلب عليها النظرة السطحية، ويقوم عليها من تُعَوِّزُهُم الخبرة العلمية والإدراك التام لمقاصد الإسلام<sup>(٢)</sup>.



---

(١) الوجيز في إسلامية المعرفة، ٧١، ٧٢.

(٢) نفسه/ ١٢٦.



## الفصل الرابع المصطلح ومشكلته

لقد لاقى القدماء جميعاً: النقاد والفلاسفة والعلماء، من المشقة في وضع المصطلحات ما نلاقيه اليوم، وذلك أن ما ترجم لهم من نقد ومن نظرية في اللغة والشعر والمسرح يحمل من المصطلحات ما لا قِبَلَ للعربي به، إما لأن طبيعة اللغة والفن الشعري كانا يختلفان اختلافاً واضحاً من مجتمع إلى مجتمع، وإما لأن فناً معيناً كالمرح كان سمة بارزة في أمة، ولم يكن له وجود في أخرى، فلما ترجمت تلك النصوص جميعاً: النقدية منها والإبداعية، اصطدم بها القراء قديماً كما نُصدم بها نحن اليوم، فماذا كانوا يصنعون؟

إن الفارابي يمكن أن يكون مثلاً لذلك في حديثه عن الأمر، فهذا هو ذا يتحدث عن الفوائد النفسية للألحان، وعلاقة ذلك بالانفعالات والتخييل فيقول: «وأما فصول النغم التي بها تكسب انفعالات النفس، فجُلُّها أيضاً ليست لها عندنا أسماء، وإنما نشق أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات، فلذلك يجب أن نعدد الانفعالات، ثم نجعل أسماء هذه الفصول من فصول النغم مأخوذة من أسماء تلك، فيسمى ما يكسب الحزن إما الحزن وإما المحزن وإما الحزنيّ وإما التحزين، وأحسب بعض الناس يسمي هذا الصنف من الفصول (التحزينات)، وما يكسب الأسف: أسفياً، وما يكسب الجزع: جزعياً... وإن تجعل أسماء غير هذه الأشكال بحسب ما هو معتاد عند أهل المعرفة باللغة من أهل ذلك اللسان، وكذلك في سائر الانفعالات»<sup>(١)</sup>.

(١) الفارابي: كتاب للموسيقى الكبير، ص ١١٧٨.

فلماذا اتجه الفارابى إلى هذه الوجهة؟

إنه لم يعرّب المصطلح، وإنما حاول أن يترجم، وفي الأحسن أن يضع المصطلح ويشتهق من الوظيفة التي يقوم بها، وبذلك يضمن ارتباط المصطلح بالعباء الحضارى للأمة فكراً وعاطفة. والسبب في ذلك هو إدراك هذا المفكر الفيلسوف علاقة حيوية المصطلح بنمط الحضارة التي أنشأته، إذ «إن نقل الوسائل أو نقل الأهداف أحياناً أمر ممكن، أما الحيوية التي تعمّر قلب حضارة ما، فأمر لا يمكن نقله»<sup>(١)</sup>.

وقد عالج هذه القضية كما يتصورها القدماء الجابري في كتابه القيم: تكوين العقل العربى<sup>(٢)</sup>. أما الآن فعلينا أن ننظر إلى المشكلة لنعرف كيف عولجت في ضوء النقد الإسلامى المعاصر.

**علاقة المصطلح النقدي بالفضاء الفكرى:**

يعتقد الدكتور نجيب الكيلانى أنه «لن تتضح ملامح الأدب الإسلامى أو تُستكمل إلا بالاهتمام بهذا الجانب الحيوى، جانب المصطلحات الخاصة بأدبنا الإسلامى»<sup>(٣)</sup>، فهل تم ذلك الأمل؟ وما أهمية المصطلح بالنسبة للأدب ونقده؟ وهل أسلمة المصطلحات أمر ممكن أم لا معنى لذلك ما لم تنجز عملية أسلمة المعرفة؟

لا جرم أن النقد الإسلامى الذى ينطلق في تحليله للظاهرة الأدبية والنقدية والجمالية، وفي تفسيره أو تأويله للنص الأدبى من حيث هو أدب، ليكشف

(١) غزبانوم: دراسات في الأدب العربى، ص ٦٣.

(٢) الجابرى: تكوين العقل العربى، ص ٧٦-٧٧.

(٣) مدخل إلى الأدب الإسلامى، ١٤٨.



الأدوات التي شكلت النص من حيث «الأدبية» و«الفكرانية»، إنما يجعل في حسابه دائماً جانب «العقيدة»، ومن ثم يحدث الشعور بالصدمة باستمرار إزاء «المصطلح العرب» الذي غالباً ما يعجز عن إحداث «الكفاءة» التعبيرية التي تخلق بحق معادلاً موضوعياً ليستوعب الإشعاعات والظلال والدلالات المختلفة التي تلتصق بفضاء المصطلح الوجداني والفكري.

وعلى هذا الأساس كان ضرورياً أن نبدي النظر ونعيد في أمر المصطلح حتى يتحقق لنا ذلك التناسب بين أسلمة الأدب وبين أسلمة النقد الذي يعد أمراً صعباً إذا لم ينجز في إطار أسلمة المعرفة، وخاصة العلوم الإنسانية، والإطار النظري للعلوم الإنسانية، والإطار النظري للعلوم الصرفة، حيث يلتقي تصورها الفكري مع العقائد.

ولعل من البديهي القول بأن أسلمة المصطلح يُطرح على مستويين: مستوى العلاقة بالتراث، ومستوى العلاقة بالغرب المعاصر.

فلا بد إذن من تجديد النظر في المصطلح ليتناسب مع حداثة النص الإسلامي أدباً ونقداً وتطبيقاً وتنظيراً من جهة، وليجد انسجاماً مع اللغة التي يكتب بها من جهة ثانية، لأنها الأقدر على خلق تلك المصطلحات المكافئة لطبيعة الأدب الإسلامي، ليس بالنسبة إلى النقد والناقد كوسيط فقط، ولكن أيضاً بالنسبة إلى المتلقي الذي لا يتلقى بوعي كامل إلا ما توفر على عامل مشترك ومرجعية مشتركة بينه وبين الناقد والباحث تعطي الجذر اللغوي للمصطلح ظلاله كاملة. وقد عبر عن هذه القضية الدكتور طه عبد الرحمن تعبيراً حسناً حين قال: «لقد غلب على الباحثين العرب في وضع مصطلحاتهم العلمية وبناء أجهزتهم الوصفية والتفسيرية الاشتغال بقوالب ومعايير اللغات الأجنبية: الفرنسية، والإنجليزية،

فلا نكاد نجد عند معظمهم من المعاني العلمية إلا ما كان نقلاً حرفياً لمصطلحات أجنبية من غير وعي بأصول بعضها النسبية، وفائدتها المحدودة، وبلغ سلطان هذه المعايير على هؤلاء درجة أصبحت معها ألفاظهم «أشكالاً» منقطعة الصلة بدلالاتها اللغوية، وفاقدة لأسباب الإنتاج والتغير في الفكر العلمي<sup>(١)</sup>.

فالمصطلح العربى والدخيل سرعان ما يفقد حيويته اللغوية من جهة الصوت والغرض معاً على أساس أن «اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»<sup>(٢)</sup>، أي إنها ترتبط بمستوى المفهوم بقدر ارتباطها بمستوى المنطوق والمسموع، وبذلك يفقد القدرة والحركية في الفضاء الجديد، فيتحول إلى جسم هامد يتصف بالجمود والشكلانية، وبهذا يفقد كذلك حرارة الطاقة الإنتاجية والإبداعية التي تسهم في التفسير الفكري والتطوير المعرفي والثراء الشامل، لأن هذه النتائج ترتبط بالظلال التي يلقيها المصطلح باعتماده على الجذور التي انبثق عنها صوتاً وغرضاً، منطوقاً ومفهوماً، لفظاً ومعنى، مادةً وروحاً.

ذلك لأن المصطلح الذي يستمد وجوده من فضاءنا الفكري الطبيعي - كما يقول ابن خلدون<sup>(٣)</sup> - يحمل في طياته كل العلاقات التي ترتبط بذلك الفضاء مادةً وروحاً، كما يحمل قابليته للتشكل الصرفي الذي يمدد باستمرار بمرونة لغوية ودلالية تضمن له الاشتقاقات التي تعين على التحديث الفعلي والتجديد الحقيقي، تلك التي لم يكن المصطلح ليحملها في حالة ما إذا كان مصطلحاً «مجلوباً». إن هذا يعني أن المصطلح يكسب «الفاعلية» إذا كان «موضوعاً» في إطار «فضاء فكري» معين، ويفقدها إذا كان «مجلوباً»؛ لأنه - باختصار شديد -

(١) طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص ٢١.

(٢) ابن جني: الخصائص، ٣٣/١.

(٣) ابن خلدون: المقدمة ١٠٣٥/٢.

وليد حضارة لا يتنفس إلا في فضائها الفكري، فالمصطلح الموضوع يفتح أمامنا طرقاً مختلفة للتفكير والتوليد، ويمهد سبيل الإبداع والإنشاء في هذا المجال، ويضع العقل الناقد أمام الرؤى النقدية التي تتسم بوضوح المعالم لوضوح «المعتقد» و«الجلد اللغوي» اللذين انبثقت عنهما.

أما المصطلح «المجلوب» فلا يمكننا من ذلك لارتباطه اعتقادياً ولغوياً ودالياً بأصوله الحضارية التي جلب منها.

وقد انتبه الدكتور طه عبدالرحمن إلى شكلانية المصطلحات المجلوبة كما رأيت، فاستفزه الأمر ليقول: «وسعيّ وراء الاستقلال عن المعايير الأجنبية في الوصف وإنتاج المعرفة، اجتهدنا قدر المستطاع في الأخذ بأسباب اللغة العربية في التعبير والتبليغ، ووظفناها في التنظير لموضوع هذا البحث، ومن مظاهر هذا التوظيف العلمي أننا ميزنا بين مراتب ثلاث في السلوك الحواري: «الحوار» و«المحاورة» و«التحاور» ما كانت لتأتي لنا في لغات أخرى، ووضعنا عليها القيود الضرورية والكافية لتجعل منها أداة إجرائية مقيدة في التصنيف والوصف، ولعلنا نكون بذلك قد مهدنا الطريق لممارسة علمية باللسان العربي في ميدان تحليل الخطاب»<sup>(١)</sup>.

#### ظاهرة الاختزان المعرفي في المصطلح:

إننا حين نتأمل بعمق المصطلحات المستخدمة مثل «الرومانتيكي» و«الكلاسيكي» و«السريالي» نحس إزاءها بغموض وتشويش يعود أساساً إلى ما أحب أن أسميه هنا بـ«المخزون المعرفي للمصطلح»، إذ إن المصطلح يولد أبداً في فضاء فكري يخترنه على أنه طاقة فاعلة ما دام يستخدم في مجال ذلك

(١) في أصول الحوار ومجند علم الكلام، ص ٢١.

الفضاء الفكرى، فإذا نقل إلى فضاء آخر، فقد حرارته وفاعليته فدخله التشويش والاضطراب.

يقول نجيب الكيلانى: «المصطلحات الكثيرة التي يكتظ بها النقد الأدبي وتاريخ الآداب العالمية، والمدارس الفنية المختلفة، مصطلحات اضطربت واحتلطت وفقد أغلبها معناه، وهذه المصطلحات ولدت في ظروف خاصة، أو ارتبطت بمناسبات وإيديولوجيات ولغات معينة، بدأ ذلك منذ الإغريق بتصوراتهم الدينية والأسطورية والفلسفية، وظل توليد المصطلحات سارياً عبر العصور المختلفة، ولما جاءت النهضة العلمية الأوروبية، وبرزت إلى الساحة علوم جديدة؛ كالفيزياء والجيولوجيا والرياضيات وعلم النفس والاجتماع والمدارس التاريخية المستحدثة، استطاعت كلها أن تمد الأدب بتصورات وتفسيرات ومصطلحات جديدة، فسمعا التاريخ النفسى أو البيولوجى والاجتماعى للأدب»<sup>(١)</sup>.

فالمصطلح يولد في فضاء فكرى معين يرتبط به من جميع الوجوه، الاجتماعية والنفسية والصوتية، والعقدية والفكرية والمنهجية، حتى إننا لنجد المصطلحات النقدية والموضوعية في فترة التقدم العلمى تملك القدرة - بسبب طبيعة المخزون الذى تحويه - على توجيه النقد منهجاً وتصوراً.

ومن هنا نقول: إن المصطلح يتميز بخاصية «التخزين المعرفى».

ولكن ماذا يترتب على هذه الخاصية؟

إن الذى يترتب على ذلك أمر مهم له عدة مظاهر:

١- منها أنه يختزل أنماطاً معرفية معينة لا يمكن أن تستثيرها في ذهن المتلقي إلا إذا كان مرتبطاً بها وجدانياً، لأن كثيراً من تلك الأنماط تصبح جزءاً من

(١) الكيلانى: مدخل إلى الأدب الإسلامى، ص ١٤٢.

الاشعور، إذ هي مبثوثة في المجتمع، ممتدة الجنور في تاريخه.

وفي هذه الحال التي ينبت فيها المصطلح من لغة التداول الاجتماعي للمجتمع، ويختزل في الوقت نفسه أنماطاً معرفية تساعد أفراد المجتمع على التخاطب والحوار دون لبس أو تأويل بعيد يُخرج النص عن مدلوله، يصبح أمر توليد الأفكار سهلاً ما دام المصطلح واضح المعالم بين الدلالة، ويصبح الحوار والجدال أنفع لكون المتحاورين لا يجدون مشقة في «تعويض القول المحذوف» تعويضاً ذهنياً ينهض به عامل «الاختزال المعرفي» الذي يحتوي عليه المصطلح.

وذلك لأن «كل أصل في اللغة الإنسانية يكون أصلاً تبليغياً تدليلياً توجيهياً لو كان لفظاً واحداً لا غير، فقد يقدر في الذهن ما ليس له تحقق في العين»<sup>(١)</sup>.

٢- ومنها أنه يصون الفكر النقدي من الميوعة، التي غالباً ما تصيب النقد الذي لا تملك مصطلحاته مرجعية محكمة، ولعل الدكتور عبد الرحمن على حق حين اشترط في وضع المصطلح صفتين:

أ- التأنيس

ب - التسييس<sup>(٢)</sup>

وهو يعني بالتسييس مراعاة القيم الحضارية من حيث الاتفاق والاختلاف بين الحضارتين المنقول إليها والمنقول منها، إذ إن المصطلح المنقول كثيراً ما يكون صدمة للمقارئ في الحضارة التي تختلف - بالطبع - قيمها عن قيم حضارته، فيكون التسييس بهذا المعنى إدخال المصطلح بلطف.

(١) في أصول الحوار، ص ١٩.

(٢) جاء ذلك في حوار أجرته معه صحيفة النصر الجزائرية يوم ٣١ مايو، ١٩ جوان ١٩٨٩.

وعني بالتأنيس أن المصطلح لا بد أن يكتسب قوته من قدرته على المشكلة والهيمنة على جوانب تشمل العقيدة والأخلاق والعرف والدلالة اللغوية والصياغة الصرفية، فإذا خالف جانباً من هذه الجوانب، كان بمثابة الكلام الخوشي الذي لم يتعوده الناس في كلامهم، فهم أبداً يفرون منه.

أمثلة للبيان:

ولبيان ذلك نسوق عدة أمثلة لنقد ربما لم يفكروا في قضية الأسلمة المعرفية حينما ناقشوا بعض المصطلحات:

#### ١- مصطلح السيميائية:

يقول أحد النقاد في معرض حديثه عن تعريف السيميائية الأدبية: «إن أهم المشاكل النظرية المتعلقة بالسيميائية تداخلُ المصطلحات وتشعبها، واختلاف مضمونها حسب الألسنيين، ولذلك فإنه ينبغي لنا أن نحلل على الأقل مدلول المصطلحين الأساسيين المستعملين، وهما:

السيميائية S'emiotikue

والسيمولوجيا Simiologie

لنبين وجوه العلاقة بينهما، إن هذين المصطلحين مترادفان في مستوى المعنى المعجمي؛ إذ إنهما يستعملان في الأصل للدلالة على علم في الطب موضوعه دراسة العلاقات الدالة على المرض، وقد بقي هذا الترادف في مستوى الاستعمال الاصطلاحي عند البعض، كما هو الشأن بالنسبة إلى صاحبي المعجم الموسوعي لعلوم الإنسان؛ إذ يعتبر أن السيميائية أو السيمولوجيا هي علم العلاقات . . . وقد انعكس هذا الاختلاف في دلالة هذين المصطلحين في اللغة العربية؛ إذ من الباحثين من يترجم لفظ «Simiologie» بعلم العلامات، ولفظ

«Simiologie» بالعلامية، ومنهم من اكتفى بتعريب لفظ «Simiologie» واقترح ترجمة تدل على مقصد معين من مقاصد علم العلامات فقال: إن علم اللغة جزء من علم أعم هو علم العلامات (السيمولوجيا)؛ فهذه الترجمة على الرغم من أنها تعبر عن قضية مهمة في علم العلامات، وهي دراسة العلاقات بين العلامة والمعنى، أو بين الدال والمدلول حسب مصطلحات الألسنية، فإنها لا تستوعب مضمون علم العلامات، وإنه من الأفضل أن تترجم لفظ «Simiologie» بالعلامية أو علم العلامات، وهو مصطلح يقيد التعميم، ويصلح للدلالة على علم العلامات العام، بينما تترجم لفظ «S'emiotikue» بالسيمائية، ونخصصها لوصف أنظمة خاصة من العلامات، وضمنها النظام العلامي الخاص بالنص<sup>(١)</sup>.

من خلال هذا المثال يمكن أن نستنتج عدة ملحوظات حول مشكلة المصطلح المعرّب أو المترجم على السواء:

١- اعتراف الكاتب بتداخل المصطلحات وتشعبها واختلاف مضامينها من موظفٍ لها إلى آخر.

٢- إن مصطلحي السيمائية والسيمولوجيا المستخدميّ في الأدب يستعملان أصلاً في العلوم الطبية.

٣- انعكس الاختلاف الموجود بين المصطلحين في اللغة التي اعتمدت (فرنسية أو إنجليزية) في دلالتيهما على اللغة العربية، فاستعملت أحياناً بلفظ «علم العلامات» في مقابل «العلامية» اعتماداً على الترجمة، واستعملت مرة أخرى بلفظ «علم العلامات» في مقابل «السيمائية»، ولكن هل المصطلحات

(١) علي العشي: مساهمة في التعريف بالسيمائية الأدبية، ص ١٦٣-١٦٤ (مقال) - مجلة الحياة الثقافية

التونسية، ع ٣٦، ٣٧ سنة ١٩٨٥.

هنا يمكن أن تختزن الفضاء الفكري؟ ثم أي فضاء تختزنه كمرجعية تعين على فهم أبعاد المصطلح، هل هو الفضاء الفكري الذي أنشئت فيه أم الذي ترجمت إليه؟ وإذا كان هذا بالنسبة للمترجم فكيف الحال بالنسبة إلى العرب والدخيل، وهو كثيراً ما يتم نتيجة الشعور بالنقص؟ وقد بين ذلك الدكتور حسن ظاظا حيث قال: «أما إدخال ألفاظ أجنبية للتشدد والتفرنج فذلك إسهام في إضعاف اللغة العربية، والذين يفعلون ذلك يبدأ المرض في نفوسهم بشعور وهمي بالانتماء الفكري إلى مجتمع غير عربي، فيجتثون أنفسهم من أمة العرب، وهؤلاء لا وزن لهم في الدخيل الذي يستعملونه بدل العربي المساوي له في المعنى المتفوق عليه في الأصالة مع جودة الجرس وانسجام الرنين...، هذا التحذلق بالدخيل الذي لا تمس إليه الحاجة ليس بدعاً في عصرنا ومجتمعنا، بل لمجده في كل العصور واللغات والمجتمعات، وقد أشار إليه الجاحظ في البيان والتبيين<sup>(١)</sup>.

فالاستخدام للمصطلح بلغته الأصلية له خطره ليس على مستوى الغزو اللغوي فقط، ولكن على مستوى الغزو الفكري بسبب كون المصطلح قد ولد في فضاء فكري، فهو يختزن شحناته كلها مما يحول دون فهمه كدخيل من جهة، ومما يؤدي إلى «الانتماء الفكري إلى مجتمع غير مجتمعنا» ومما يؤدي في النهاية إلى أن نفقد الأصالة، التي بها وحدها يمكن التطور والابتكار والإبداع، كما أشرنا إلى ذلك في موضعه من البحث.

إن هذه المشكلة يشعر بها حتى دعاة التعريب الذين يفضلون الحفاظ على الظلال التي يحملها المصطلح في لغته الأصلية، أي إنهم يفضلون الاحتفاظ بـ«الفضاء الفكري» الذي يختزنه المصطلح.

(١) حسن ظاظا: كلام العرب، من قضايا اللغة العربية، ص ٩١-٩٠.



## ٢- مصطلح الرومانسية:

نذكر - على سبيل المثال - الدكتور علي شلش الذي دافع دفاع المستميت عن معنى تعريب مصطلح «رومانس»، ورأى أن «لا حرج في نقل المصطلح إلى العربية على صورته التي استخدمناها في العرض السابق لتاريخه ومعانيه، وهذا هو نفسه ما حدث لمصطلح «الرومانتيكية» حين لم تف الترجمة بمعانيه وظلاله المتعددة، فاندثرت صيغها السابقة بسرعة وبقيت صيغ تعريبه»<sup>(١)</sup>.

وهو يرى كذلك أننا حين نترجم هذا المصطلح بعبارة «قصة البطولة والفروسية» إنما نفقده كثيراً من ظلاله مثل الغرابة والجنوح إلى الخيال والإسراف في العواطف وهكذا»<sup>(٢)</sup>.

فالدكتور علي شلش يميل بحماسة شديدة إلى التعريب حفاظاً على «الفضاء الفكري»، أي الظلال، ولكنه ينسى أن الاعتماد على التعريب من أجل الظلال ليس إلا تَوَهُماً يحدث لكل من يحسن اللغة التي عرب منها المصطلح ورضع معها الفضاء الفكري، أي إنه صار في تلك اللغة بمنزلة أهلها، إذ يستدعي المصطلح عنده كمتلقٍ جزءاً مقبولاً من الظلال، وإن كنت جازماً بأن المصطلح لا يمكن أن يستدعي الفضاء الفكري الذي ولد فيه إلا عند أهله وذويه بالأصالة.

ودليلنا على ذلك أن الدكتور علي شلش نفسه قد أقر بمثل ذلك في قوله: «ولعلنا - أيضاً - نتفق بعد هذا كله على أن مصطلحي الرومانس والرومانتيكية مما يصعب ترجمته ويسهل تعريبه، ولكن الخلط بينهما عند التعريب كما هو

(١) علي شلش: (مقال) رومانسي ورومانتيكي، ص ٥٧ مجلة الفيصل، عدد ٦١.

(٢) نفسه.

حدث اليوم من شأنه أن يضعف استيعابنا لهما<sup>(١)</sup>، كما لاحظ كذلك أن مصطلحي «الواقعية» و«الرمزية» قد نُجحت صيغ ترجمتهما في العربية وشاعت حتى قضت على الصيغ المعربة مثل «الرياليزم» و«السيمبوليزم»<sup>(٢)</sup>.

وأحسب أنه قد اتضح لنا جلياً أن «الترجمة»، على نقصها، أهم من التعريب واعتماد الدخيل، وأفضل من ذلك كله «الوضع» للمصطلحات، إذ هذا هو الطريق السليم في البحث الأدبي وغير الأدبي في مجال الأسلمة، لأن ذلك أمكن في تلبية كل الحاجات الأساسية التي يُصنَع منها الكيان الثقافي للإنسان من عقل وعاطفة وخيال ودين ولغة، وغير ذلك مما يطلق عليه: ظلال المصطلح. ولعل الذي شجع الدكتور بسام ساعي على أن يضع كتاباً بعنوان الواقعية الإسلامية إنما هو وضوح الدلالة التي ترسلها لفظة «الواقعية»، إذ حين ترجمت سمحت بصيغتها المترجمة، كما سمحت صيغ أخرى مثل «الرمزية» و«الأسلمة» و«البنوية»، للتأصيل لها بحسب الجذور اللغوية من جهة، والمعطيات الحضارية التي تنتمي إليها، والتي تحمل أركى تصور وأسلم فكر عرفته البشرية، لكونه يحتوي الثوابت التي تصون الفكر من الانحراف والدجل، كما أوضحنا ذلك في موضعه.

### مشكلة الانفتاح على المصطلح الغربي:

لكي نتحدث عن الانفتاح على المصطلح الغربي، كان واجباً علينا أن نبين قضيتين أساسيتين:

أ - علاقة المصطلح بالفضاء الفكري الطبيعي والصناعي.

ب - الفرق بين تعريب المصطلحات وترجمتها.

(١) علي شلش: (مقال) رومانسي ورومانتيكي، ص ٥٨.

(٢) نفسه، ص ٥٨.

وقد بينا أن المصطلحات تولد في فضاء فكري تختزنه في بنيتها بصورة ما، يترتب عليها أمر مهم، هو تعويض المحذوف عند التلقي، كما بينا أن الإبداع في مجال النقد يتوقف على الاعتماد على المصطلحات التي تحمل ظلالاً وإشاعات فكرية ودلالات لغوية وقيماً صوتية واضحة عندنا بجميع أبعادها، ومن ثم فضلنا المصطلح الموضوع، وثنيًا بالترجم، وجعلنا المعرب في المرتبة الأخيرة للضرورة.

ولكن لا بأس، ما دمنا في مرحلة النهضة، أن نعتمد المصطلحات الغربية، ولكن المترجمة التي برهنت على العطاء والشراء، لا المعربة التي تبقي على الصيغ كما هي جامدة لا يفهمُ ظلالها إلا من صار - لكثرة الاشتغال باللغات الأجنبية - واحداً من أهل ذلك اللسان، وربما وجدناه يدافع عن الحضارة التي تآثر بها دفاع المستميت<sup>(١)</sup> وكذلك حال الذين ذابوا في الفضاء الفكري الذي ولدت فيه تلك المصطلحات.

بناء على ذلك نريد أن نعالج هنا مشكلة الانفتاح التي طرحها بشكل أساس الناقد المغربي محمد إقبال، فلقد لاحظ: أن تجربة المصطلح النقدي لدى النقاد الإسلاميين منطلقة في خطواتها الأولى، ولم تبلغ الأفاق المرجوة بعد، وأن قضية المصطلح تقوم بدور بارز في مجال النقد الأدبي، وأن حساسية المصطلحات تزداد مع تبني كل الاتجاهات الأدبية لمصطلحاتها الخاصة وادعاء الاستقلالية<sup>(٢)</sup>، ولكنه، مع شعوره بذلك، «يعتبر المصطلحات الأدبية قضية لا تقتصر على اتجاه دون آخر، ومن حق النقد - أي نقد - أن يستفيد منها ويوظفها

(١) سمعت في خطاب مسجل للرئيس الراحل هواري بومدين يتحدث عن رئيس عربي مترنس قائلاً:

«ليس له من إفريقية إلا البشرة السوداء».

(٢) جماليات الأدب الإسلامي، ص ٢٢٩.

أثناء مقارباته النقدية... إن الانفتاح لا يخل بمبدأ الاستقلالية، بل يعطيه أبعاداً إنسانية جديدة، يعطيه التفاعل الإنساني<sup>(١)</sup>.

ومعنى ذلك أنه يدعو إلى الانفتاح على المصطلحات النقدية في الاتجاهات النقدية كافة، ولعله تجرأ على أن يستخدم المصطلحات الغربية مثل: «ثيمة» Theme كما في قوله: «وحاولنا أن نضع أيدينا على «ثيمة» الصراع التي جمعت سائر خيوط الشخصيات»<sup>(٢)</sup>، وفي قوله: «إن الصراع بين الإسلام والشيوعية أصبح يشكل «ثيمة» Theme في الأدب الإسلامي»<sup>(٣)</sup>، وهو يعلم أن ناقدًا مستغرباً - إن لم نقل يقطر بالإيديولوجية الغربية الماركسية - قد عالج بموضوعية هذا المصطلح (Theme)، وبين أن هذا الاصطلاح كان انطباعياً إلى حد بعيد استعمله «ج، ب و بير» في معنى خاص مطلقاً إياه على الصورة الملحة المتفردة «الموجودة في عمل كاتب ما»<sup>(٤)</sup>، وبين نتيجة لذلك ونتيجة لارتباط المصطلح بالحقول المعرفي، أن استخدام المصطلح بالصيغة نفسها التي ورد بها عند أهله غير نافع، فقال: «وإذا كانت تعريفات الحقول الثقافي لأدب ما كيفما كانت وطنيته تمتلك ما يدعم الموضوعاتي على المستوى المعجمي والسميائي، فإن الانتقال إلى الحقول الثقافي العربي يجعلنا نتردد بين الاحتفاظ بالمصطلح كما هو في لغته: «الثيمة/ التيمية/ التيماتية» (the'me - the'matique - the'matiser) أو اعتماد التعريب العربي (يقصد الترجمة): الموضوعاتي/ الموضوعاتية/ الموضوعاتيات، وهي تعريبات يدعمها في غالب الأحيان الأصل الأجنبي...»

(١) جماليات الأدب الإسلامي.

(٢) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ١١٤.

(٣) جمالية الأدب الإسلامي، ص ٢٠٣.

(٤) سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ص ١١ شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط.

هذا ما دفعنا إلى اختيار تعريب المصطلح مع التشديد على الأصل المرجعي، وبذلك يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي، وهو التردد المستمر لفكرة ما أو صورة ما<sup>(١)</sup>.

فلقد تبين أن الانفتاح بهذا الشكل له خطره المستعلق «بالفضاء الفكري الطبيعي» الذي ولد فيه المصطلح، بنفس المقدار الذي يملكه في «الفضاء الفكري الطبيعي» أو الحقل الثقافي الذي تترجم إليه أو عُرِّب فيه.

ولعل هذا يبين أن ما ذهب إليه محمد إقبال من أن الانفتاح يعطي الأبعاد الإنسانية والتفاعل ويُمكن من الاستفادة والإضافة على أساس أن شأن المصطلح شأن العلوم الطبيعية نفسها، وأنه أكثر من ذلك يعطي بُعداً «الإتقان»<sup>(٢)</sup> لا أساس له من الصحة، ولو كان ذلك صحيحاً، لكان النقد القديم قد استفاد من المصطلحات العربية التي وصلت إليه عن طريق التعريب للنقد الأدبي اليوناني<sup>(٣)</sup>، ويمكن لمن يقرأ لسفلاسة المسلمين في هذا المجال أن يدرك ذلك بسهولة، لا سيما حين يخرج من القراءة منهوك القوى مضطرب الفكر يردد كلمات لا يعلم لها معنى مثل (طراغوديا - يثرمين، قوماذيا، أيامبو، دراماطا ...) <sup>(٤)</sup>.

إذن، فمن الغريب أن نرى الدفاع من ناقد إسلامي على هذا المستوى من الإدراك للنقد وأبعاده وأدواته، ولا سيما حين يحاول أن يسوِّغ ذلك بالاستفادة

(١) سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ١٢.

(٢) جمالية الأدب الإسلامي، ص ٢٢٩ - ٢٣٠.

(٣) من الطبيعي أننا لا نمنع هنا المصطلح المتملق بنص نقدي معين لا مثيل له في فضاءنا الثقافي، فذلك من الأحسن، بل من طبيعة للمنهجية الصحيحة، الإبقاء عليه كما هو إلى أن يكون له نظير حقيقي، أما اعتماد الشك والمشابهة الشكلية فقط، فلا تغني من الحقيقة في شيء؛ إذ لم يكن عند القدماء مصطلح الهجاء والملاح عن التراجيديات والكوميديا.

(٤) ابن سينا: فن الشعر من كتاب «الشفا» ضمن كتاب «فن الشعر» لارسطو ترجمة بلوي، ص ١٥٩.

والإضافة والإتقان، ويوهما أن «الزهد في المعطيات الغربية على مستوى المصطلح النقدي، أدى إلى الطريق المسدود، وأصبح من اليسر أن ندرك التشابه التام بين الأعمال النقدية رغم المسافة الفاصلة بينها زمنياً ومكانياً، وهذه السلبية لن تكون في صالح الأدب ونقده، بل إنها علامة ضعف، وإنذار بالسقوط في محيطات السطحية والضحالة»<sup>(١)</sup> بل ويوهما كذلك أن «معظم المصطلحات النقدية المنتمية إلى النقد الغربي تجد جذورها في النقد القديم»<sup>(٢)</sup>.

لقد كان ممكناً لهذا الوهم أن يجد القبول لو أن التجربة التي قام بها النقد العربي مع النقد الغربي قديمه وحديثه قد أثمرت على مستوى المصطلح، وأدت إلى استيعاب حقيقي، ساعد على الإبداع والكشف، ولكن لا شيء من ذلك قد تم، أفلا ترى أن الذي أبدع قديماً فعلاً هو عبد القاهر الجرجاني، وهل كان عبد القاهر قادراً على أن يصنع ذلك لو لم يتطلق من الأصالة؛ من بحوث الجاحظ ومصطلحاته، ومن دراسات الخطابي والرمانى والباقلاني في إعجاز القرآن، ومن ملحوظات القاضي الجرجاني؟

إن هناك فرقاً بين أن تفتح على الفكر الغربي وتطلع على مناهجه وعلومه لتستفيد وبين أن تبني مصطلحاته متجاهلاً فضاءها الفكري وظلالها وإشعاعاتها التي بيدها رمام أمور الإبداع والابتكار والتجديد والإضافة والإتقان.

ثم إن ما يعتقد هذا الناقد من أن جذوراً في النقد العربي توجد لها صورة مشابهة في النقد الغربي، ذلك من طبائع الأشياء؛ لأن موضوع النقد عند جميع الأمم هو النص الأدبي، فلا عجب أن نجد ذلك وما هو أهم وأخطر من

(١) جمالية الأدب الإسلامي ص. ٢٣٠.

(٢) نفسه / ٢٣٠.

ذلك، ولكن هذا شيء والانفتاح بالطريقة التي جربها مع مصطلح «التيمة» شيء آخر.

إن محمد إقبال حين كان يعرض لقضية الانفتاح لم يكن على جهل بعلاقة المصطلح بالفضاء الفكري، فقد كان يقول: «وقد يعترض أحدهم على هذا التفسير المعطى لقضية التفاعل والاستفادة بالنسبة للمصطلح النقدي العالمي مبرراً اعتراضه أن المصطلح، أي مصطلح، لا يمكن فصله بأي حال من الأحوال عن المنظومة الفكرية والفلسفية للمحيط الذي تولد فيه، واكتسب ملامحه النهائية منه، وإدخاله في محيط آخر غريب عنه، وإلا فقد خصوصيته ومعناه، وانزاح بالتالي جهة التأويلات المغلوطة والاستعمالات الخاطئة... وهذا اعتراض يقوم على افتراض الصبائية والسذاجة أثناء التعامل من جهة، وعلى الآلية الصارمة من جهة أخرى»<sup>(١)</sup>.

وإذن: فهذا يعني أنه يعتمد العناد، لا المنطلق العلمي، ولو أنه فكر ملياً في قضية الانفتاح بالشكل الذي يراه، وهو تعريب المصطلحات، لوجد أن مصطلحات كثيرة معربة، مثل التي رأينا عند القدماء، لم تقدم لنا شيئاً، ومثلها التي تملأ بطون الكتب مثل (السيكولوجيا - السوسولوجيا - التيمة - استراتيجيا...).

وأن الذين يستخدمونها إنما يتعاملون معها ليس فقط بصبائية وسذاجة، ولكن يتعاملون معها بالجمود والتبعية، ولو أن الناقد قارن بين صورة استعمال مصطلح «التيمة» وصور استعماله لمصطلح «الأسلوبية la stylisation» مثلاً، لأدرك أي فرق بين أن تنطلق من مرجعية متينة تمثل فضاءك الفكري الطبيعي، وأن تنطلق من مرجعية أنت فيها كالفقاعة فوق الماء سرعان ما تزول، لأنها مرجعية تمثل فضاءك الفكري الصناعي الذي فرضته عليك الظروف، وشتان ما بين

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ٢٣١.

الفضاء الطبيعي والصناعي، لأن الأول كما يقول ابن خلدون «هو الذي فطرت عليه»<sup>(١)</sup>.

ولعلنا حين ندرك ذلك نعرف لماذا يلح نجيب الكيلاني على البحث عن «مصطلحات لها ارتباط وثيق بتراثنا، وبالتجارب الأدبية والتاريخية التي مرت بنا، وبالعقيدة التي نؤمن بها، بدلاً من العيش في ظل المصطلحات الأجنبية المستوردة التي كان لها أعمق وأخطر الأثر في انحراف مسيرتنا الأدبية الإسلامية»<sup>(٢)</sup> ونذكر كذلك لماذا عدل محمود السمران عن استخدام المصطلح العربى إلى المصطلح المترجم، وأثر في الوقت الذي لا يجد فيه المقابل العربى الملائم أن يستعمل المصطلح الأوروبى؛ «وذلك كي لا يختلط التصور العربى القديم بالتصور الأوروبى الحديث»<sup>(٣)</sup> وللسبب نفسه كانت النتيجة التي توصل إليها محمد بلدي عبد الجليل هي قوله: «ومن ثم، فلم يكن هناك بد من التعرف على ظروف المصطلح بما هي مقاصد، وبما هي تحديد لفترة تحول دلالي وفق جهة من الجهات داخل إطار معين»<sup>(٤)</sup>.

نماذج للمصطلحات المستخدمة في النقد الإسلامى المعاصر:

إن المصطلحات الموظفة في النقد الإسلامى المعاصر يمكن تقسيمها إلى أربعة أنواع:

١- مصطلحات مأخوذة من التراث

٢- مصطلحات موضوعية

٣- مصطلحات غربية مترجمة

٤- مصطلحات غربية معربة.

(١) المقدمة ٢/ ١٠٣٥.

(٢) مدخل إلى الأدب الإسلامى، ص ١٤٧.

(٣) محمد بلدي عبد الجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوى، ص ١٤٦.

(٤) نفسه / ١٤٧.



### أولاً: المصطلحات المأخوذة من التراث:

وهذا النمط من المصطلحات استُغلَّ في ميدان النقد الإسلامي استغلالاً كبيراً، ولكن مع ذلك فهناك مصطلحات لم توظف، وهناك مصطلحات وُظفت بشكل باهت، ومن بين تلك المصطلحات المستخدمة:

(بيت القصيد، الترابط، الالتحام، التنفيذ، التنسيق، الآليات، الغرض الكلامي، العقيدة/ في مقابل الإيديولوجية، اللاشعور (اعتماداً على الآية... ﴿وهم لا يشعرون﴾) الالتزام، الإبداع بمعنى البديع، الشعر العفيف، الشعر الماجن، المجاز، الصورة، المشهد، التخيل، الفاصلة، القافية، الرويا/ الرؤية، عالم الشهادة عالم الغيب، التشاكل والمشاكل، السرد، المقابلات الثنائية، الضدية، الصدق، البلاغة، التبليغ، المقام، المقال، الوسيلة والغاية، التسلية والمتعة، التنجيم، أسباب النزول (الحوار بين النص والواقع)، آليات النص العام والخاص، التلاوة، المناسبة (الانسجام بين السور والآيات)، الدلالة بين عموم اللفظ وخصوص السبب، مقاصد الشريعة، الناسخ والمنسوخ، أولية النص (الخلود) أو (الإعجاز)، المطلق والمقيد، التفسير، التأويل، العلم الدني، علم الظاهر، الإحياء، علوم الدنيا، علوم الدين، الظاهر والباطن، علوم القشر والصدف، علوم اللباب)<sup>(١)</sup>.

ومن الواضح أن توظيف هذه المصطلحات لم يكن بالمستوى نفسه، فمنها ما

(١) انظر على الترتيب:

(١) محمد مفتاح: دينامية النص، ص ٧٣، ١٩٣، ٤٤، ٤٥، ٤٠.

(٢) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص: ١٨٩، ٥٠، ٦١، ٨٥.

(٣) محمد إقبال: جمالية الأدب الإسلامي، ص: ١٨٨، مقال حضور الأدب الإسلامي، ص: ٥٠.

(٤) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص: ٢، آفاق، ص: ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٥٠، ١٢١.

(٥) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص: ١٠٩، ١١٠.

وَجَدَ فيه النقد المعاصر مناسبة للأكلية النقدية الغربية، وهذه قد استغلت استغلالاً حسناً: الترابط، اللاشعور، الإلزام، التصوير، التخيل، التبليغ، البلاغة.

ومنها ما لم يوظف إلا قليلاً، وربما وظف على استحياء، مثل المقام، المقال، الغرض الكلامي، المقاصد، الإعجاز، أولية النص، علوم اللباب، علوم القشر، المطلق والمقيد، الدلالة بين عموم اللفظ وخصوص السبب، التنجيم، أسباب النزول (الحوار بين النص والواقع) الإحياء، علم الظاهر، علم الباطن، عالم الحس عالم الشهادة.

ومنها ما لم يوظف مطلقاً بمعناه التراثي الإيجابي مع أنه قد وظف بلفظه في مجال آخر لمصطلح مترجم؛ مثل «الفضاء الفكري الطبيعي» في مقابل الفضاء الفكري الصناعي، فقد استخدم ابن خلدون هذا المصطلح، وعنى به المجال الفكري أو الإطار المرجعي أو الخلفية الثقافية، فلم يوظفه أحد بهذا المعنى، ووظف مصطلح «الفضاء» بمعنى آخر سنراه من بعد.

كما أهمل مصطلح «التميش»<sup>(١)</sup> الذي كان يستخدمه الجاحظ ليعبر به عن عملية النضج الذي تمر به العملية الإبداعية قبل مرحلة المخاض والولادة، ويرادفه في المعنى مصطلح «التكبير» الذي استخدمه الجاحظ أيضاً، كما يرادفه مصطلح «المخض»<sup>(٢)</sup> الذي استخدمه ابن طباطبا ليدل على الفكرة نفسها، ولا شك أننا لو تتبعنا بدقة التراث النقدي والبلاغي والفكري ودراسات القرآن والحديث، ولا سيما ما يتعلق بإعجاز القرآن، لوجدنا من المصطلحات الكثير

(١) الجاحظ: البيان والتبيين ٤٢/٢ والعبرة هي (والشعراء إذا احتاجوا إلى الرأي في معاليم التدبير ومهمات الأمور ميثوه في صدورهم).

(٢) ابن طباطبا: حيار الشعر، ص ١١. والعبرة هي (إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخضض المعنى).

ما لم يوظف بصورة أساسية في ميدان النقد الأدبي، ولعلنا لو نظرنا مثلاً إلى مصطلحي الباب والقشور، لوجدناهما يرادفان مصطلحي: الشكل والمضمون، اللذين كثيراً ما ننظر إليهما على أنهما يرادفان في التراث مصطلحي اللفظ والمعنى، ولم يكن الأمر في عمق الدراسات التراثية التي اهتمت بالنص القرآني كذلك، فقد وظف الغزالي في جواهر القرآن مصطلح علوم القشور والصدف، ومصطلح علوم الباب أحسن توظيف<sup>(١)</sup>، ووظف عبد القاهر الجرجاني مصطلحاً في غاية الأهمية هو «معنى المعنى»، لكن لا أحد من النقاد الإسلاميين يعنى بهذا المصطلح أو غيره من المصطلحات التي وضعها عبد القاهر الجرجاني أو غيره مثل ابن جني وأبي العلاء المعري أو السيوطي أو الزركشي مثل كلمة «الفسر»، «المفهوم والمنطوق»، «الفواصل»، «المقاصد»، «فحوى الخطاب»، «لحن الخطاب»، «اللاقتضاء»<sup>(٢)</sup> إلخ.

#### ثانياً: المصطلحات الموضوعة حديثاً:

وأعترف مسبقاً أنه من الصعب حصرها وتمييزها من الموروثة والمترجمة، لسببين: ١- أن المصطلحات الموروثة لم تخص بعد، واعتقد أنها تحتاج إلى دراسة أكاديمية تحصيلها، ولا سيما ما يتعلق منها بمواجهة النص، لأننا أحوج إليها في ميدان النقد الإسلامي لإحيائها وبث روح الجدية فيها، وقد قُدمت بعض المعاجم في المصطلح الفلسفي والبلاغي، ولكن لم تُعنَ بالمصطلح النقدي<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر: جواهر القرآن، ص ٩، ٢٨٨.

(٢) انظر على سبيل المثال: الإتيان في علوم القرآن ١/ ٣٢٠، البرهان في علوم القرآن ٣/ ٤٢٥،

١٤٩/٢، ٢٥٢.٢١٧. وانظر كذلك: نصر أبو زيد: مفهوم النص ص ١-٢٠٤.

(٣) انظر مثلاً: جميل صليبا: السرح الفلسفي، بدوي طبانة: المصطلح البلاغي، جبور عبد النور:

المعجم الأدبي.

٢- إن حاجتنا إلى إحصاء المصطلحات المترجمة ضروري لاستخدامها في الفضاء الفكري الإسلامي.

ولعل المحاولة التي قام بها الدكتور عبد السلام المسدي<sup>(١)</sup> في مجال الأسلوبية والأسلوب خير مثال على أهمية هذه العملية، لا سيما وقد ميز بين المصطلحات والألفاظ الأجنبية، ووضع إلى جانب كل مصطلح مترجم ما يقابله بلفظه الأعجمي.

ولكي يتبين الأمر أكثر يمكن أن نضرب مثلاً لذلك بمصطلح «المقاصد»، فهو من المصطلحات الموروثة التي استخدمت في مجال مقاصد الشريعة التي يدل عليها النص القرآني، وهي التي حصرها العلماء في خمسة مقاصد هي: «حفظ العقل، والنفس، والنسل، والمال، والدين»<sup>(٢)</sup> ولكنها قد استخدمت عند المحدثين بمعان، نأخذ كمثال على ذلك الصيغ التي استخدمها فيها الدكتور محمد مفتاح في كتابه دينامية النص<sup>(٣)</sup>:

١- المقصدية: أي: ذات ----- موضوع، بمعنى أن هناك توقفاً ونزوعاً من الذات نحو الحصول على موضوع ذي قيمة.

٢- المقاصد الآجلة والعاجلة.

٣- إن الدراسات التي اعتمدت بالمقصدية في بداية الأمر اهتمت بتفوق المتكلم.

٤- إننا حين وظفنا مفهوم المقصدية توخينا الدينامية؛ إذ لدينا نصوص دينية أمرة أو ناهية.

(١) انظر ملحق كتاب: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٢٩.

(٢) الشاطبي: الموافقات ٤/٢.

(٣) دينامية النص، ص: ٨، ٤٥، ٤٦.

٥- المقصدية: نعني بها ما يكون محركاً للمنتج من معتقدات وظنون وأوهام لإنجاز كلامه، سواء أكانت مشعوراً بها أم غير مشعور، وهي نفسها تكون لدى المتلقي في حالة وجود عقدة بينه وبين المنتج، وقد تكون مخالفة جزئياً أو كلياً في حالة عدم وجود العقدة، فالمقصدية إذن ليست واحدة، لأن هناك قطبين أساسيين يشاركان في صنع القرار اللغوي، وهما: المنتج والمتلقي في زمان ومكان معينين، لذلك يتعين تفريغ هذا المفهوم إلى عدة أنواع:

- مقصدية المنتج والمتلقي الحاضرين اللذين بينهما ميثاق تراضيا عنه، يحتوي على حقوق وواجبات.

- مقصدية المنتج المضمرة، والتي يحاول المتلقي المعاصر له وسع جهده استكشافها بناءً على قرائن خارجية ونصية، وقد يوفق بعض التوفيق، وقد يخيب مسعاه، ولكن تأويله في نهاية المطاف هو نتيجة لمقصدية.

- مقصدية المنتج المعلنة، التي يحاول المتلقي الذي ليس بمعاصر أن يفهمها ويتأولها.

- مقصدية المنتج المضمرة التي يسعى المتلقي الذي ليس بمعاصر له أن يستخرج حساب تأويلها، ولكن مهمته حيثئذ عسيرة جداً.

لهذا كله، فإنه يجب أن يؤخذ بنظرية المقصدية بالمعنى الضعيف، إذ لا تحصل المطابقة بين مقصديتي المنتج والمتلقي إلا في أذهان المنظرين الميكانيكيين الذين يقفزون على دور المتلقي في العملية الخطابية، ويغضون الطرف عن شروط التواصل الأخرى<sup>(١)</sup>.

- «المقصدية الاجتماعية: أي كل خلفيات الشاعر الثقافية والسياسية

(١) دينامية النص، ٨٢-٨٣.

والاقتصادية فمقصدية الشاعر اجتماعية توجه تناسل النص إذن وتجسد نوعيته<sup>(١)</sup>.  
فأنت ترى كيف استخدم المصطلح التراثى فى ضوء نظرية غربية هى النظرية  
السيمىوطىقة<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة إلى مصطلح واسع الانتشار فى الفضاء الفكرى  
الإسلامى عند القدماء كما تبين عند الشاطبى، ولا سيما فى كتابه الموافقات،  
وعند المحدثين، كما يتجلى على الخصوص عند محمد الطاهر بن عاشور<sup>(٣)</sup>  
فإن الأمر أكثر تأرماً فى غيره. ولذا وجدنا المعاصرين يهملونه أحياناً ويرفضونه  
أخرى فى ظل النظريات الغربية، ولا سيما التيارات التداولىة<sup>(٤)</sup> مما يبين خطورة  
التداخل فى المصطلحات الموضوعية بين مستويين: مستوى التراث ومستوى  
الترجم، وقد يكون من المفيد هنا أن نعرض بعض المصطلحات الموضوعية بغض  
النظر عن تقاطعها مع أى مستوى من المستويين المذكورين، فنذكر مثلاً:

(الانسجام، تأويل الفضاء، بؤرة القصيدة/ بيت القصيد/ الجملة الهدف،  
انسجام النص القرآنى، التوتر، والتوتر العلوى، التجربة الشعورية، الإشراق/  
شرارة الإبداع/ الإلهام/ إرادة الإبداع، الأصالة (أن ينبع تفكيرنا من القيم  
الإسلامية)، الفردة، التراكمية، الفن الإسلامى، الواقعية الإسلامية، التناسق/  
الانسجام، الإيقاع الداخلى، المنطق الوجدانى، القيم الشعورية، أدب  
الانحلال، الأدب الإلحادى، الثابت، المتغير، الرؤية الإسلامية (عندما تكون  
بصرية) الرؤيا الإسلامية (عندما تكون قلبية)، المضامين الجمالية، الحقيقة

(١) دينامية النص، ١١٩.

(٢) نفسه/ ٨.

(٣) انظر كتاب المقاصد لابن عاشور.

(٤) محمد مفتاح: دينامية النص هامش ص ٨٢.

الجمالية الإسلامية، الواقع الحقيقي، (يشمل المادي+ الروحي)، الرؤية الكونية، الانفتاح، الأحادية (النظرة الأحادية) سلطة التأويل، الرسالة، الرسالة الحضارية، الثنائية الضدية (المقابلة + الطباق)، عقلية اليسار، الانتقائية/ الانتخائية، (التصوير الانتقائي) التمثل، المنهج الإسلامي، الشخصية، والشخصية الربانية، التبشير، الشفافية، الهدفية، عالم المثال، عالم الغيب، عالم الشهادة، نبل الغاية، الإسلامية، إسلامية المعرفة، التفسير الأحادي، الواقعية الإيجابية، الرؤية الجديدة، التجربة الصوفية، جمالية التعبير... (١).

### ثالثاً: المصطلحات المترجمة

ولعل هذه المصطلحات تغطي مساحة كبيرة في النقد الإسلامي الذي أنتجه جيل بدأ في الكتابة النقدية الملتزمة إسلامياً في السبعينيات والثمانينيات، ويقل توظيفها عند الذين كتبوا قبل ذلك مثل سيد قطب ومحمد قطب، ويلاحظ كذلك أن التركيب يعمد أحياناً إلى الخلط بين اللفظ العربي واللفظ الأعجمي لغرض النحت على الطريقة الغربية؛ مثل «البنيات السيموسردية» (٢).

ثم هناك مصطلحات أخرى كانت في أصلها تراثية، ولكن النقد الغربي

(١) انظر على الترتيب: ديناميكية النص من: ٨، ٢٨، ٤٥، ٨٢، ٧٠، ٧١، ٧٣، ٢١٠، عبدالباسط بلو: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص: ٤٢، ٤١، ٤٠، ٣٣، زهير المنصور: مقدمة في منهج الإبداع: ٨٤، ٩٣، سيد قطب: التصوير الفني ص: ٧٤-٧٢، ٨٥، النقد الأدبي أصوله ومنابعه ص: ٧، ١٢، ٢٠، ٢٥، ١٨٢، دراسات إسلامية، ص: ١٤٧، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص: ٥، ٢٨، ٢٦، ٤١، ٨١، ١١١، جمالية الأدب الإسلامي، ص: ٣٦، ٥٦، ٩٩، ٩٧، ١١٤، ١٩٣، مقال حضور الأدب الإسلامي، الكيلاني: أفاق الأدب الإسلامي، ص: ٢٧، ٢١، ٤٢، ٦٠، ٦١، ٦٨، ٧٠، ١١١، ١٢٠، ٧٩، ٨٠، ٨٤، ١٢١، الإسلامية وللنهاب الأدبية، ص: ٣٠، ٤٦، ٦٧، ١٣٢، محاولات جدلية في النقد الإسلامي، ص: ١٩، ١٦٠، ٩٩، ٢٣، ٣٩، ٤٠، ١٥١، ٢٢، ١٠٦.

(٢) محمد مفتاح: ديناميكية النص، ص: ١٥.

وظفها بصورة أخرى قلده فيها بعض النقاد، فأوضحت غامضة الدلالة مثل «الفضاء»، «التناص» «النص» «الخطاب».

وسنذكر جملة من المصطلحات التي نعتقد أنها مترجمة، ولكن المؤسف أن توظيف هذه المصطلحات كان أفضل أن يكتب بجانبه اللفظ الأصلي الذي يكشف أكثر عن المقاصد المتوخاة من المصطلح. وقد فعل بعضهم ذلك، ولكن قلما يحدث، ومثل هذه المصطلحات: «الاستدلال» / inference، الفضاء الهندسي، الفضاء الأسود، والأبيض، والفضاء الزماني، الفضاء المكاني، القونية الفضائية، النفسية / ne'gativite، الخطاب، الخطاب العلمي، الخطاب الشعري، تناسل الخطاب الشعري النشاط الحيوي للنفس / libido، التسامي، رؤية العالم والكون، الحدث المأساوي، الحدث الملهوي، العبيثة، اللامعقول، المنظور النقدي، التناص، البنية العميقة، ملفوظات الحالات، ملفوظات التحولات، اللغة الشعرية، التعدد اللساني، الأسلبة / la stylisation، الموضوعاتي، حوار النصوص، التداعي، المناهج اللسانية، الثابت البنوي، الجملة الهدف، الجملة المكثفة، نمو النص، المرسل، المرسل إليه، التحويل، البنيوية المعلوماتية، الاسترداد «retrieval»<sup>(١)</sup>.

إن المصطلحات المترجمة قد تأتي في المرتبة بعد المصطلحات الموضوعية لأهميتها في ضمان مساندة الإنتاج النقدي الغربي الذي لا يستهان به ولا شك، ولكن هناك صعوبة كبيرة قد يجعلها المترجم حين يعتمد إلى ترجمة مصطلح

(١) محمد مفتاح: دينامية النص، ص: ١٨، ٢٨، ٣٩، ٤٧، ٥٧، ٥٥، ٤١، محمد قطب: دراسات في النفس الإنسانية ص: ٧٠، ١٩٧، استراتيجية النقد، ص: ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٣، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص: ١٦٠، ١٥٠، ١٨٧، دينامية النص، ص: ٦٠، ٨٢، ٩٤، ١٩٢، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٥، ٢٨.



معين، وقد أحس بهذه الصعوبة المستشرقون وهم يتعاملون مع التراث الإسلامي، ونذكر على سبيل المثال مصطلح «الذمة» الذي قال فيه «مونتجومري وات»: «أصبحت الفكرة الرئيسة في علاقات الأمة مع سائر الجماعات هي الفكرة الكامنة في كلمة «ذمة»، وهذه الكلمة غامضة من بعض النواحي، ويبدو أن معناها القديم هو «ميثاق» أو «مخالفة» وإن كان هذا المعنى بعيداً جداً عن معنى الفعل «ذم» أي «وبخ»؛ وتستعمل كلمة «ذمة» مرتين في القرآن بمعنى «ميثاق»، ثم اتسع المعنى وأصبح يعبر عن «ميثاق يضمن الأمن»، ثم أصبحت كلمة «ذمة» تعني «ضمانة الأمن» أو «الحماية» وربما لم تستطع في الحقيقة عقولنا الغربية التوصل إلى معرفة المعنى الدقيق لكلمة «ذمة»، وهكذا وجدنا هذه الكلمة الغامضة في منتصف الطريق بين معنيين، وأفضل شيء هو الاستعانة بالأمثلة»<sup>(١)</sup>.

فما الذي يستتج من هذا النص بخصوص مشكلة «المصطلح»؟  
إننا يمكن أن نستنبط من ذلك:

١- أن الأمم كلها تمجد صعوبات في وضع البديل الاصطلاحي في حالة الترجمة، وهذا يبين طبيعة المعاناة التي يجدها المترجمون الجساديون في ترجمة المصطلحات العلمية، ولا شك أن الأمر يزداد عسراً في ترجمة المصطلحات النقدية، لأنها عندئذ تكون كلاماً على كلام، وهو صعب كما أشار إلى ذلك الباقلائي وأبو حيان التوحيدي<sup>(٢)</sup>.

٢- أن المصطلح تأتي صعوبته في الترجمة من كونه وضع في الأصل ليختزن فكراً، ألا ترى أنه قال «الفكرة الكامنة في كلمة: ذمة».

(١) مونتجومري وات: محمد في المدينة، ص: ٣٧١، تعريب شعبان بركات.

(٢) الباقلائي: إصجار القرآن، ص ٢٠٣، أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ص ١٣١.

٣- أن ترجمة المصطلح لا تتم فيه الدقة إلا بتبع الصيغ التعبيرية التي يوظف فيها.

٤- أن العقل المترجم إليه يختلف عن العقل المترجم منه، مما يصعب التوصل إلى معرفة المعنى الدقيق للمصطلح، أي إن المصطلح يرتبط بالفضاء الفكري الذي وضع فيه، ولذلك قال هذا الباحث الجاد معترفاً: «ربما لم تستطع في الحقيقة عقولنا الغربية التوصل إلى معرفة المعنى الدقيق».

فأسند العجز إلى العقول الغربية التي من بينها عقله، ولم يسنده إلى نفسه فقط، وبين أن حل المشكلة يكمن «في الاستعانة بالأمثلة»، وأخذ يسرد أمثلة كثيرة تجهنبا لإيرادها هنا تلافياً للاستطراد وتجنباً للإطالة.

وتبغى الإشارة إلى أننا نحن كثيراً ما نتكاسل في أمر ترجمة المصطلحات، إذ نتوقف عند دلالتها اللغوية، متناسين الفضاء الفكري الذي يتميز بتميز ثوابت الحضارات المختلفة ومتغيراتها.

بل بما هو أمرٌ واهى أننا كثيراً ما يؤدي بنا الإسراع في العمل العلمي، الذي قد يحتاج إلى فترة من النضج، إلى الترجمة الرديئة وربما إلى التعريب، وإنما يدفعنا إلى السرعة تصورنا للعمل المعرفي والبحث العلمي في إطار المنفعة الشخصية، فنحن، بحكم هذا التصور المفروض من طرف الانظمة التي لا تختزن علماً ومعرفة وفكراً، وإنما تختزن سلطة تتخذ العلم وسيلة للعيش، قلماً نجد من يبحث في ميدان العلم للعلم وكشف الحقيقة كما هو الحال عند قدمائنا أو عند علماء الغرب المعاصرين، ولذا لم نستطع أن نجد في المتوج الثقافي المعاصر - على سعته - ما يغنينا مثلاً عن الموافقات للشاطبي، أو عن لسان العرب لابن منظور، أو عن غيرهما، وما أكثرهم، حتى على مستوى الإبداع الشعري.

#### رابعاً: المصطلحات المعربة:

وهذا النمط من المصطلحات صار (تقليعة)، بحيث يلجأ إليه بعض النقاد حتى لو وجد المصطلح المترجم كما لو أن الناقد يجد لذة في العسر والتعقيد، ونضرب مثلاً لذلك هذه المصطلحات، وهي قليل من كثير:

«السيمائية، السيميوطيقية، الأسستمية، الدينامية/ التفاعل والصراع، السوسولوجية، الاستراتيجية، مورفولوجية، الطبولوجيا، الفسيولوجيا، البيولوجيا، الميتافيزيقية، الباثولوجيا، الاستاطيقا، التيمه، إيديولوجية الديناميكية، الرومانتيكي، الجيولوجي، البيولوجي (التاريخ النفسي)، الدراما، الكاريكاتور، دينامية العملية الشعرية، التيكينك الفني، التيكينك القصصي»<sup>(١)</sup>.

ومن الطبيعي أن يلاحظ أي قارئ للنقد سيئات هذه المصطلحات، إذ إنها تربطنا بالضرورة باللغات الأجنبية، وتفرض علينا - فوق ذلك - الممارسة الفكرية للفضاء الفكري الذي صنعت فيه، ونجعلنا بذلك أسرى ذلك الفكر مما يؤدي إلى الجمود والتعبية والغموض، إن المصطلحات المعربة لا تؤدي إلا إلى الغموض والتعبية.

١- الغموض: وهي الظاهرة التي تستولي على النصوص النقدية التي تستخدم المصطلحات المعربة، لأن من طبيعة هذه المصطلحات أن تبقى عاقلة بالفضاء الفكري الذي نشأت فيه، يصعب عليها أن تنسجم صوتاً وفهماً مع النص الذي

(١) انظر على سبيل المثال: محمد مفتاح: دينامية النص، ص: ٨، ٩، ١٢، ١٣، ١٦، زهير المنصور: مقدمة في منهج الإبلاغ، ص: ١١٢، ١٤٣، استراتيجية النقد ص: ١١٤ جمالية الأدب الإسلامي، ص: ٩٤، مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص: ٤٢، ١٣٨، ١٤٢، محاولات جديلة في النقد الإسلامي، ص: ١٩، ٢٠، ١١٠، ١٢٢، آفاق الأدب الإسلامي، ص: ٢١.

عُربت فيه، ولعل القدماء ومنهم أبو حيان التوحيدي الذي قال: «لا سبيل إلى إحداث لغة في لغة مقررة بين أهلها»<sup>(١)</sup>، كانوا يقصدون ما يؤول إليه أمر هذه الظاهرة، ولتضرب لذلك مثلاً بهذا النص للدكتور جابر عصفور: «ولكن النقد المدرك - بدوره - يؤثر لاشك في تكييف موضوع إدراكه، فيساهم - من ثم - في تحديد الوضع الأنطولوجي للعمل الأدبي وبعده المعرفي على السواء»<sup>(٢)</sup>.

يبدو أن كلمة «الأنطولوجي» لها ثقل كبير في «دلالة النص»، عليها يتوقف فهم مقاصد الناقد، فماذا يلزمني الآن؟ يمكنك أن تتصورني باهتاً حائراً متذبذباً بين أن أتقصي معنى المصطلح، فأفهم خلفيته ومن ثم أغراض النص، أو أتجاوزه مهزوماً مفضلاً الكسل العقلي والراحة المؤلمة على البحث والتنقيب.

لا بأس أن أقتنع نفسي بضرورة البحث عن المعنى، وقد أختار معجم: المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة فماذا يقول عنها؟ يقول: «الأنطولوجيا أو علم الوجود *ontologie - ontology* علم الوجود في ذاته *ontos* في اليونانية تعني الوجود، وهي قسم من الفلسفة يبحث في أساس الوجود دون الاعتناء بالمؤثرات العرضية الحادثة التي تطرأ عليه، وأفلاطون بحث في الأنطولوجيا في الكتاب السابع من الجمهورية مثلاً، وفي عدة محاورات أخرى، كما تعتبر فلسفات سبينوزا وهيغل وهايدجر من الفلسفات الأنطولوجية، كل منها بحث في قضية الوجود المطلق الأنطولوجي (الدليل) *(argument) ontologique* *ontologic* - الدليل على وجود الله الذي جاء عند الفيلسوف الديني أسالم في رسالته الإيمان يهدي العقل ثم حوره ديكرت في التأملات الفلسفية وناقشه

(١) الإمتاع والمؤانسة: ١٢٢/١.

(٢) المرآة المتجاوزة، ص ٣٠٠.

وعارضه كانت في نقد الفكر الخالص...»<sup>(١)</sup>.

والآن أسأل نفسي هل حصلت من هذا المعجم على ما يعينني على فهم النص النقدي الصغير الذي كنت بصدد دراسته كمثال؟  
إنني أشعر أن الغموض يزداد أكثر، إذ إن المصطلح كما ترى له خلفيات ثقافية ومعرفية تمتد في عمق الثقافة الغربية إلى العهد اليوناني عند أفلاطون، مروراً بسبينوزا وهيجل وهايدجر، ثم الفيلسوف الديني أنسلم، ثم الفيلسوف العقلي ديكارت ثم كانت، فكم يلزمني من الوقت لكي أمسك بدلالة هذا المصطلح فأفهم ماذا يريد الدكتور جابر عصفور أن يقول وهو يدرس ناقداً عربياً مسلماً هو الدكتور طه حسين؟

ب - التبعية: ذهني من الغموض، فقد يكون أهون فأعتمد التأويل للمصطلح كما فعل جابر عصفور حينما قال قبل ذلك النص بقليل: «ومن الممكن أن أوضح هذا الأساس الموضوعي للنقد بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الانطولوجية) للعمل الأدبي...»<sup>(٢)</sup>، وتكون الكلمة تعني «الوجود في ذاته».

ولكن هل يمكن أن أتخلص من التبعية الفكرية؟ ألسنت ترى أن شرح المعجم للمصطلح قد دفعنا دفعا إلى بحر عميق نجعل العموم فيه تماماً، ألسنت ترى أننا إن دخلنا هذا البحر الثقافي سنضطر اضطراراً إلى فهم التصور الفلسفي اليوناني للوجود وسندخل مرغمين إلى فكرة تعدد الآلهة وصراعها، حتى إذا خرجنا منها، ألفينا أنفسنا منساقين إلى معرفة تصور سبينوزا في القرن السابع عشر، ثم

(١) يوسف الصديق: المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، ص ١٥٨.

(٢) المرايا المتجاوزة: ص ٣٠٠.

إنه فيلسوف هولندي النشأة، لكنه من أصل يهودي، فنحن أمام ذهنية تختلف تماماً عن ذهنية أفلاطون، فإذا نظرنا إلى هايدجر وجدناه فيلسوفاً ألمانياً من مؤسسي الوجودية. وكذلك هيغل صاحب الجدلوية المعروفة، ثم إذا جئنا إلى القديس أنسلم، وهو من مواليد القرن الحادي عشر في إيطاليا، اعتمد الكمال في الكون للوصول إلى معرفة الله، ألفينا أنفسنا في ثقافة أخرى، وهكذا...

إن كل ذلك الانتقال قد يكون مهماً للاطلاع والمعرفة، ولكن متى أعود إلى أصالتي، متى أبحث في دلالة المصطلح كما ورد عند محمد ﷺ والفارابي، وعبد القاهر الجرجاني، وابن خلدون؟ إن ذلك لن يحدث لأن المصطلح الذي وُظف لا يدفعني إلا إلى الفضاء الفكري الذي نشأ وترعرع في أحضانه!!



## الباب الخامس

### النقد التطبيقي الإسلامي المعاصر

الفصل الأول: نقد الشعر

الفصل الثاني: نقد القصة

الفصل الثالث: نقد المسرح





## تمهيد

إن النقد التطبيقي يتميز بصعوبة فائقة حتى لنجد ناقداً مثل ديفد ديتشس كان يرى أن الناقد إذا تحول من جو التأمل النظري، وهو لطيف أثير، إلى التطبيق يكون قد تحول إلى هجير حلبة الصراع في الممارسة الأدبية العلمية<sup>(١)</sup>.

وقد يكون النقد التطبيقي الذي يتحرك في مجال التصور الإسلامي أشد صعوبة، لكونه يحلل ويفسر ويقيم ويحكم في ضوء الفضاء الفكري الإسلامي الذي يتميز بسعة الرؤية وأفق التصور، والتزام الثوابت، والحرص على عدم الخلط بينها وبين المتغيرات، واتخاذ من "المعجز" مثلاً في التصور والأدلة والهدفية.

ولا شك أن الممارسات النقدية التي قام بها النقاد الإسلاميون المعاصرون في مجال نقد الشعر كثيرة ومتنوعة، فمنها ما يقوم على دراسة الموضوعات، ومنها ما يواجه النص من حيث الهدفية وبيان الرسالة التي يحملها، ومنها ما يواجه لإبراز النواحي الجمالية التي تميز الجمالية الإسلامية عن غيرها، ومنها ما يستخدم المواجهة بشكل كامل يشمل المفهوم والمنطوق، أو ما يعبر عنه بالشكل والمضمون، وكل ذلك يضع - ولا شك - معالم أساسية للمفارقات التي ستكشف من خلالها الفروق بين الأدب الإسلامي وغيره من الأدب، ليس على المستوى النظري الذي قد يقتصر إلى البرهان، ولكن على المستوى التطبيقي العملي الذي يقدم الحجة المقنعة عن ضرورته للبشرية، وأهميته كبديل صالح

(١) انظر بتوسع: أحمد رحمان (مخطوط) النقد الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص ٥٦ (رسالة ماجستير - قسنطينة عام ١٩٨٨).

لإخراج الناس من الظلمات إلى النور، ولعل محمد رشيد عبيد قد عبر عن ذلك بقوله: «إن ممارسة قراءة شعرية لدواوين الشعر الإسلامي المعاصر توقفنا على مدى وضوح الرؤية الشعرية الإسلامية لغاية الوجود وأبعادها الآفاقية العميقة الشفافة، وتسمعنا النبض الحيوي الهدار، والدفق السلالي المرتعش لحروف هذا الشعر السيل المنساب عبر دروب الحياة الطيبة، والمضمخ بعق التناول والألفة والتناغم مع الوجود والموجود... والتقينا رواده راسخي الأقدام أسطوريين اليقين في مواجهة الموت، ممعين حتى الصميم في كسر قشرته الصلبة والإبحار إلى ما ورائياته الخلوية المترعة بالندادة والاضضرار والنقاء»<sup>(١)</sup>.

إننا سنلاحظ أن النقاد الإسلاميين الذين عاشوا تجربة النقد التطبيقي قد أحسوا، ربما أكثر من الذين اهتموا بالجانب النظري، أن من الضروري تمثّل الفضاء الفكري الطبيعي الذي أنتجت فيه، وتولّدت في أحضانه الأعمال الإبداعية شعراً كانت أو نثراً؛ ولعل من النقاد الذين أدركوا ذلك ولاحظوه من كتب الدكتور مصطفى عليان في دراسته التي نهج فيها نهجاً موضوعاتياً، إذ قال: «وقراءة هذا الأدب (يعني أدب صدر الإسلام) إنما تؤتي ثمارها إذا حاولنا أن نقرب من أصول التجارب التي بعثته بتمثلها فكرياً وروحياً، واستيعاب الأحوال التي أحاطت به من مكان وزمان وروافد ومؤثرات. إننا حين نقرؤه بهذه الكيفية سنرى فيه تميزاً أدبياً وفنياً، أما إذا تناولناه بأذواق غيرنا، وبروح غريبة عن أجوائه، وبنفسية غير متطابقة مع نفسية أصحابه، وبأحكام مسبقة ومواقف مستعارة، فلن نرى فيه إلا ما رآه غيرنا، ولن نصل إلا إلى ما رده من كان سابقاً لنا»<sup>(٢)</sup>.

(١) محمد رشيد عبيد: الحياة في الشعر الإسلامي المعاصر (مقال) مجلة المشكاة، ع ١٢، ١٩٩٠.

(٢) مصطفى عليان: مقدمة في دراسة الأدب الإسلامي، ص ٢٠.

وقد لاحظنا في القسم الذي تحدثنا فيه عن النقد النظري أن هذا النقد الذي نبخته لم يكن نقداً دينياً كما كان النقد الديني في ظل المسيحية<sup>(١)</sup>، كلا ولم يكن نقداً أخلاقياً كالنقد الذي كان عند أفلاطون<sup>(٢)</sup> أو بعض قدماء المسلمين مثل ابن شرف القيرواني<sup>(٣)</sup>، لا ولم يكن إيديولوجياً كالنقد الماركسي<sup>(٤)</sup>، وإنما كان نقداً إسلامياً، بمعنى أنه يفسر ويشرح ويتذوق ويحكم في ظل التصور الإسلامي للكون والحياة، من حيث إن النص الأدبي كل متكامل فيه الفكر، وفيه الأخلاق، وفيه الجمال، وقد صيغ بلغة لها خصائصها التصويرية والصوتية والدلالية.

ولعل الدكتور عز الدين إسماعيل، وهو بصدد الحديث عن الموقف الأخلاقي من الأدبية، قد انتبه إلى ذلك، فقال: «... ويفهم من هذا أن الإسلام لم يكن له أي تأثير إيجابي على الأدب والنقد، وهذا في رأينا صحيح عندما نفهم الدين على أنه مجموعة من التعاليم، وأن ما يمكن أن يتصل منه بميدان الأدب هو الجانب التوجيهي الأخلاقي، وهذه الحقيقة هي التي يعنينا تقريرها هنا، ولكن الإسلام كان له أثر واضح في الميدان الأدبي؛ لأنه لم يكن مجرد تعاليم، بل كان له كتاب أدبي معجز يتحدى كل أدب، وهذا الكتاب في قمته العالية من البلاغة فقد أثر في الشعراء كما أثر في النقاد، ولعله بسببه وجدت دراسات بلاغية استقلت وحدها بكتب كاملة كثيرة، فضلاً عن أنها انبثت في أغلب كتب النقد والبلاغة، وقد كانت هذه الدراسات تدور حول

(١) انظر مثلاً: النقد الجمالي لآندريه ريشار، ترجمة هنري رغيب، ص ٦٧-٧٢.

(٢) نفسه / ٧٨-٧٢.

(٣) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٤٦٤.

(٤) آندريه ريشار: النقد الجمالي، ص ١١٦.

مشكلة الإعجاز كما هو معروف، وتفرعت عنها الكتب التي بحثت في نظم القرآن<sup>(١)</sup>. كما شرح تلك الفكرة بشكل مفصل في كتابه القيم الفن والإنسان، وانتهى مثلاً بخصوص ظاهرة الزخرفة إلى القول: «لم تكن الزخارف التي حُلِّيت بها المساجد مجرد أشكال زخرفية لا طائل وراءها سوى ما تمنحه لمشاهدها من قيمة جمالية حسية صرف، بل كان لها - في الغالب - مضمونها الروحي النابع من التصورات الأساسية للإنسان المسلم فيما يختص بالكون والله والإنسان والعلاقات الرهيفة الراسخة في الوقت نفسه في نفس الإنسان، والتي تربطه بهذه الأشياء»<sup>(٢)</sup>. والسر الذي يقف وراء طابع الإسلامية في الفن الإسلامي إنما يعود إلى «أن الفنان المسلم حين كان يعمل في تغطية جدران المسجد بالرسوم - حيث ترعرع الفن الإسلامي - كان يعمل وهو يستشعر في نفسه الحضرة الإلهية، أليس المسجد بيتَ الله؟ وهل كان في مقدوره أن يعبت بالخطوط والألوان في بيت الله مجرد عبث؟ ... فالطابع الأساسي للفن يمثل التصور الديني الذي يكمن فيه روح حضارة من الحضارات»<sup>(٣)</sup>.

هكذا يتبين لنا النقد الإسلامي؛ إذ يتغلغل في الحياة الفنية ليفسرها ويوجهها وقيمها ليحكم عليها على المستوى النظري، مخالفاً للنقد الإيديولوجي، والأخلاقي والديني<sup>(٤)</sup> ليكون منهجاً قائماً بذاته، فهل سنجده كذلك على المستوى التطبيقي؟

لكي نتبين ذلك ينبغي أن نقسم هذا القسم من الدراسة بحسب الألوان

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ١٨٧-١٨٨.

(٢) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، ص ٧٠.

(٣) نفسه/ ٧١-٧٢.

(٤) الفرق بين النقد الإسلامي والنقد السبني هو أن الأول محدد المرجعية، فمرجعيتُه القرآن والسنة، بينما الثاني يتخذ من فكرة الدين مرجعيته، بغض النظر عن المصدر، فقد تكون مسيحية أو يهودية أو بوذية.

الأدبية التي جرت حولها الدراسات الأدبية، وسنبداً بنقد الشعر، ثم نقد الرواية والقصة، ثم نقد المسرح. وقد كان من أهداف البحث أن يقدم صورة عن نقد أدب الأطفال، لولا أن ذلك قد يؤدي إلى التكرار لكل تلك الألوان الأدبية من شعر وقصة ومسرح.

وقبل أن نشرع في تفصيل الحديث عن تلك الألوان الأدبية ينبغي أن نتوقف بعض الشيء عند كتاب أراه مهماً في مجال النقد التطبيقي، ولكنه لا يصلح لأن يدخل تحت أي فصل من الفصول التي حددت بحسب الألوان الأدبية، وذلك لأن هذه الدراسة تشمل نقد الأدب بصفة عامة، ونقد الفكر بصفة خاصة بما في ذلك اتجاهات الصحف، والاتجاهات السياسية، ومن هنا فضلنا الحديث عنها أولاً وقبل كل شيء، وأعني بذلك دراسة الدكتور محمد حسين التي عنوانها: *الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر*<sup>(١)</sup>، فهذه الدراسة شملت الشعر والنثر والفكر، فقد عرض صاحبها لكل التيارات الفكرية التي كانت تتصارع في العالم العربي، ولكنه خصص مصر، فتحدث عن طه حسين وسلامة موسى والرافعي وجبران خليل جبران وولي الدين يكن ومصطفى لطفى المنفلوطي، كما تحدث عن الصحف والمجلات والسياسيين والعلماء والمفكرين والشعراء أمثال شوقي، وحافظ إبراهيم وأحمد محرم. ولسعة الموضوع وأهميته قسم الباحث كتابه جزأين:

أما الجزء الأول، فقد تناول فيه: مسائل أساسية في الصراع الفكري بين الإسلاميين والتغريبيين؛ ومنها (الجامعة الإسلامية في مقابل الجامعة المصرية، ومحنة المؤتمر القبطي في مقابل المؤتمر المصري، ومختلف التيارات السياسية التي كانت تتصارع زمن الاحتلال الإنجليزي، ومختلف النزعات الإصلاحية).

(١) محمد محمد حسين: *الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر*، دار النهضة بيروت. ط ٣، ١٩٧٢.

وقد بين من خلال كل ذلك أن المطالبين بالإصلاح كانوا طائفتين: فريقاً يأخذ بأساليب الحضارة الغربية، وفريقاً يدعو إلى الاحتفاظ بالتقاليد الإسلامية، وقد «ظهرت آثار هذين التيارين في السياسة، فكان أنصار الجامعة القومية يمثلون الفريق الأول، وكان أنصار الجامعة الإسلامية يمثلون الفريق الثاني. وظهرت في الأدب وفي الفن، فكان هناك فريق يتخذ مثله الفنية من الأوروبيين، وكان هناك فريق آخر يستمد قيمه من قديم العرب ومن تقاليد الشرق . . . وقد نشأ عن هذين التيارين المتباينين تناقض في الحياة المصرية التي جمعت بين المحافظة المتزمتة والتطرف في الأخذ بأسباب المدنية الغربية، والتوسط الذي يأخذ من كل من الاتجاهين بنصيب»<sup>(١)</sup>.

ومن البديهي أن يتوقف الناقد عند كثير من القصائد الشعرية والقصص والمقالات، ليكشف عن طبيعة الصراع الذي ذهب بالمجتمع المصري، وجعله لقمة سائغة في فم العدو الإنجليزي، الذي كان يزود النار بالبزوين ليتصمر لفكرته في النهاية، وكان من بين أهم القصائد التي عرض لها قصيدة محرم التي يقول فيها:

تذكّر ماضي دينه فتوجّعاً	وأحزنّه ما نابه فتفجّعاً
وأهلكه من قومه أن قومه	بعمياء يأبى غيماً أن يقشّعاً
وكائن دعاهم بالقوافي إلى الهدى	فلو أسمع الصمّ الدعاء لأسمعاً
لقد رادهم ذاك الدعاء صلاباً	فيا ليت لم يسمع الصوت إذ دعا
وكيف وجوم المرء أصبح دينه	مهاتناً وقد كان العزيز المنعاً؟
هم ضيّعوا ما استودعوا من نفائس	أراها بأيدي القوم نهباً موزعاً

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ص ٢٥٥.

وهم خلّلوا الدينَ القويمَ وزرعوا جوانبَه حتى وهَى وتضعَصَما  
وما كنت أخشى أن أرى الدينَ ذلّةً ولا أن أراه بعدَ أَمْنٍ مُروّعَا  
تصدّعَ قلبي رحمةً لمصابه وليس عجيباً منه أن يتصدّعاً!!<sup>(١)</sup>

والواقع أن الدكتور محمد حسين قد توقف عند أعمال كثيرة من هذا النوع الذي - كما يقول - قد غذى به «معظم الشعراء هذا الاتجاه الإسلامي بما كانوا ينشرون من شعر يمجّد أبطال الإسلام، ويستنبط الموعدة من تاريخهم، ويقدم القدوة الحسنة للشباب من حياتهم، وكان شوقي أبرز الشعراء الذين غدّوا هذا الاتجاه في قصائده الإسلامية المتعددة»<sup>(٢)</sup>.

أما الجزء الثاني: فقد تناول: (قضية الخلافة الإسلامية في مقابل مسألة الجامعة العربية، وتناول مسألة القديم والجديد، والدعوات الهدامة، وتوازن القوى).

وقد تعرض في هذا الجزء على الخصوص لمجموعة من الكتب؛ منها كتاب إلى أين يتجه الإسلام *whither Islam*، وقد اشترك في تأليفه جماعة من المستشرقين المختلفي الأجناس وأشرف على جمعه وتأليفه (ه.أ.ر. ج.ب H.A.R. Gibb)، والكتاب يلخص مسألة تَوَرُّق الغرب؛ هي أن «الإسلام ليس مجرد مجموعة من القوانين الدينية ولكنه حضارة كاملة»<sup>(٣)</sup>. ومنها كتاب اليوم والغد لسلامة موسى، ذلك الكتاب الذي أراد أن يفصل مصر عن الشرق، لدرجة أنه كان يقول: «كلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له وشعوري بأنه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوروبا زاد حبي لها وتعلقني بها»<sup>(٤)</sup>.

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ١ / ٣١٣.

(٢) نفسه ١ / ٣١٥.

(٣) نفسه ٢ / ٢١٢.

(٤) نفسه ٢ / ٢٢٢.

ومنها كتاب مستقبل الثقافة في مصر لطف حسين، وهو الذي كان يرى أن وحدة الدين واللغة لا تصلح أساساً للوحدة السياسية<sup>(١)</sup>، ومنها كتاب المعركة بين القديم والجديد لمصطفى صادق الرافعي، الذي يكشف أن المعركة بين القديم والجديد هي معركة بين المحافظين على الدين واللغة العربية والتراث الإسلامي، وبين أعداء التراث من التغريبيين والمترشحين<sup>(٢)</sup>.

وفضلاً عن ذلك كله، فقد توقف عند الاتجاه الفكري للصحف، وبين أن المستشرق (جب Gibb) كان يقرر ارتياحه؛ لأن «الصحافة هي أقوى الأدوات الأوروبية وأعظمها نفوذاً في العالم الإسلامي... وأن مديري الصحف اليومية يتمون في معظمهم إلى من يسميهم التقدميين، ولذلك كان معظم هذه الصحف واقعاً تحت تأثير الآراء والأساليب الغربية»<sup>(٣)</sup>.

وجملة القول: إن هذا الكتاب الذي عرض فيه الدكتور محمد محمد حسين كثيراً من القضايا المتعلقة فعلاً بالاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، قد تجاوز المجتمع المصري إلى الحديث عن مسألة الصراع الفكري في العالم العربي، بل وفي العالم الإسلامي، وهو جدير بالدراسة، ولكن يبدو أنه من المستعصي أن نضعه تحت عنوان من العناوين التي خصصناها للنقد الأدبي على المستوى التطبيقي، لذلك نحيل القارئ إلى دراسته لأهميته الكبرى في كشف كثير من الخلفيات التي أدت إلى ظهور مسائل كثيرة، كنا عرضنا لها في القسم النظري، ولا سيما مسألة الأصالة والحداثة، ومسألة التأصيل والتأسيس التي عرضنا فيها لمصطفى صادق الرافعي وأحمد أمين وأحمد حسن الزيات.

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ٢/ ٢٢٩.

(٢) نفسه ٢/ ٢٤٣.

(٣) نفسه ٢/ ٢١٧.



## الفصل الأول نقد الشعر

### أولاً: الكم والنوع

ليس الهدف من الحديث عن الكم هو الحصر، إذ يستحيل على من يعيش ظروف البحث العلمي في الجزائر أن يفكر في مثل ذلك أو يطمح إليه، حتى على مستوى النقد الأدبي الإسلامي المكتوب باللغة العربية، فضلاً عن أن يحصيه على مستوى العالم الإسلامي، وقد ترامت أطرافه لتمتد - كما يقول مالك بن نبي - على محور طانجة/ جاكرتا، بل وقد انتشر الإسلام اليوم في أوروبا وأمريكا، ودخل الإسلام علماء وفنانين ومفكرين يختلف بعضهم عن بعض في الألسنة والألوان، وربما الموروث الثقافي، ولكنهم يتجهون جميعاً إلى الكعبة الشريفة، ويكفي أن نضرب لذلك مثلاً بالمفكر الكبير روجيه غارودي وهو يتحدث عن الشعر والتنبيئية، فيقول: «الأدب الإسلامي الذي كان يشكل الشعر الجزء الأساسي فيه هو شعر تنبئي قرأني في جوهره»<sup>(١)</sup> قد نعود إليه من بعد، إذ وقف عند شعراء كثيرين؛ منهم عمر الخيام، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار وغيرهم، ليقول: «إن رسالة الشعر الإسلامي هي أن تجعلنا نعي انبثاق ما هو إلهي في حياتنا الخاصة»<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان مثل هذا المفكر الناقد قد أسلم حديثاً، ولم يكن قد نشأ وترعرع تحت مظلة الإسلام، كما هي الحال بالنسبة إلى المفكرين والنقاد في العالم الإسلامي؛

(١) روجيه غارودي: الإسلام دين المستقبل، ترجمة عبدالمجيد بارودي، ص ١٤٥.

(٢) نفسه/ ١٥٢.

أمثال أبي الحسن الندوي في الهند، ومحمد إقبال في باكستان ومرضى مطهري في إيران، وعلي نار، ومحمد كاكف وأرطل دورداع في تركيا، فكيف سيكون الفكر النقدي عند الذين نشؤوا في الإسلام وترعرعوا في أحضانها؟ ولعل علي نار قد عبر عن ذلك حينما قال وهو يتحدث عن الأدب الإسلامي في تركيا: «ولن ننسى في هذا الزحام الأدب الإسلامي النسوي التركي، حيث حملت النساء المسلمات راية الإسلام فكراً وجهاداً، ومن أشهرهن شوله يوكسل شنلر (قصة، رواية، مقالة)، المحي بش أوغول (قصص أطفال، رواية، مقال...»<sup>(١)</sup>.

وكان المفكر الهندي أبو الحسن علي الحسيني الندوي قد قدم دراسة عن «مدرسة شبه القارة الهندية» تناول فيها الأدباء والكتاب، فقال: «إن هذه الندوة العالمية للأدب الإسلامي تعقد في بلاد لم تكن اللغة العربية فيها في فترة من فترات التاريخ لغة النطق والتفاهم، ولغة الديوان والحكومات، ولغة الرسالة والمكاتبات، وإن كان ذلك محسوباً على هؤلاء المسلمين الذين كانوا وما يزالون يقرؤون القرآن باللغة العربية... فلو وصل المد اللغوي والثقافي والحضاري، الذي احتضن مصر والشام والعراق، إلى أسوار هذه القارة الهندية، وتوغل فيها كما توغل في ربوع الشرق العربي، وربطها الخيط النوراني الذي انبثق من الجزيرة العربية في فجر الإسلام، لكان لهذه البلاد شأن غير هذا الشأن، ولما احتجتم إلى وسيط وترجمان»<sup>(٢)</sup>.

فالندي كما ترى، وهو أعرف بكمّ النصوص الأدبية وأناقصها في الهند، يشير إلى أهمية ما كتب في هذا المجال، وقد زاده وضوحاً وبيانا قوله: «ولم علي نار: ملامح الأدب الإسلامي التركي، ص ١٠٣ ترجمة يوسف خلف، مجلة المشكاة، ص ٧

سنة ١٤٠٨ هـ.

(٢) أبو الحسن علي الحسيني الندوي: نظرات في الأدب، ص ٦٩.

يكن في الهند ذلك الفصام السكد بين علوم الدين والأدب العصري ولغة البلاد<sup>(١)</sup>.

ولم يكن أدباء الهند يكتبون جميعاً بلغة قومهم، وإنما كانوا يكتبون أيضاً باللغة الإنجليزية، وإلى ذلك يشير الندوي بقوله: «أما محمد علي، فقد تجلّت عبقريته في مقالاته الإنجليزية التي كان يحلي بها صدر صحيفته الأسبوعية الإنجليزية... وكانت مقالاته ملتهبة بالحماس الإسلامي والنقد اللاذع للحكم الإنجليزي... وكذلك افتتاحيته لصحيفة "همدود" الأردنية<sup>(٢)</sup>.

وأعترف أنني لم أحصل على المعلومات المهمة في هذا الميدان بالنسبة إلى النقد الإسلامي، أو الأدب في جمهوريات إسلامية كانت تعيش في ظل النظام الاشتراكي والشيوعي في الاتحاد السوفياتي ويوغسلافيا وما إلى ذلك، ولولا ما ترجم من الدراسات النقدية لما عرفنا شيئاً عن تلك الآداب.

إن كل هذا يبين أن حصر الكتابات النقدية في العالم الإسلامي صعب، ومن العبث - في ظروف البحث في الجزائر على الخصوص - أن يطمح الدارس إلى ذلك، ولكن ذكرنا بعض ذلك الذي حصلناه لندل به على أن المؤلفات النقدية كثيرة جداً، وأن هذا الكم النقدي يشتمل - ولاشك - على النوعيات الكثيرة المختلفة، ولكم نتمنى أن تجتمع بين أيدينا لنصل من خلالها إلى تصور سليم للنقد الإسلامي!!

ولكن ذلك لا يمنعنا من دراسة ما بين أيدينا من مقالات وكتب تناولت الشعر بالنقد والدراسة بأساليب ومناهج مختلفة يمكن تصنيفها لبيان أهميته كمّاً ونوعاً على الشكل الآتي:

(١) نظرات في الأدب، ص ٧٥.

(٢) نفسه / ٨٢.

## ١- تقديم الدواوين:

وذلك مثل تقديم عماد الدين خليل لديوان حي على الفلاح للشاعر حكمت صالح، وقد وصف الشاعر بقوله: «مرة أخرى مع مجموعة جديدة لهذا الشاعر الذي يتابع الحركات والظواهر والأشياء من منظور إسلامي يرفض الهروب، ويحمل الكلمة لمجابهة التفكك والضلال يتوغل في شرايين العصر، ويتحدث - بلغة الشعر - عن الحضارة»<sup>(١)</sup>.

وبهذه الكلمة الموجزة يقدم لنا رؤية الشاعر حكمت صالح، ورسالته الشعرية، ووسيلته إلى هذه الرسالة، ثم ينتقل إلى مضامين الديوان، فيبين أن القصيدة الأولى، وهي تحت عنوان: «في الصلاة نكتب اسم الله بأجسامنا»، والقصيدة الأخيرة، وهي بعنوان «النبى وعصر التكنولوجيا» تختزلان رؤية الشاعر في هذا الديوان؛ إذ «بين الصلاة التي ترسم الله [1]، والعصر الذي يتنظر معجزة النبوة، يتحرك حكمت صالح بالرؤية ذاتها، بالإيقاع نفسه، وربما بالموسيقى عينها، لكي يقول الكثير عن «الدولة الحلم»، عن «الشیطان المهزوم»، عن «إدانة زمن المهر» عن «تكبير الإحرام»، عن «القرآن» وعن «خبيب» المصلوب في أطراف مكة الوثنية ينتظر الوعد»<sup>(٢)</sup>.

ثم يمضي الناقد ليتفحص من كتب قصائد الديوان، فيقابل بهديوانه الفرار إلى الله، مبنياً طبيعة الفرار، أنه ليس فرار السلب والانكماش والهروب بطبيعة الحال، ولكنه صرخة مؤثرة للتشبث أكثر بحبل الله، موضحاً أن قصائد هذا الديوان امتداد لتلك، حتى في أجوائها الروحانية العذبة، ولكن يتميز الديوان الأخير عن ديوان الفرار إلى الله في أنه ينزل إلى قلب العصر ليضع يديه على مواضع الألم والتعاسة، بينما كان الآخر يتميز بحركة زمنية راجعة إلى التاريخ<sup>(٣)</sup>.

(١) عماد الدين خليل: تقديم لديوان حي على الفلاح، ص ٥٦، مجلة للشكلا، ع ٩، ١٩٨٨.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

ويأخذ الناقد بعد ذلك في عرض نماذج من بعض قصائد الديوان؛ كقصيدة: «إدانة لزمن العهر»، و«النبي وعصر التكنولوجيا»، و«تكبيرة الإحرام»، ثم يحدثنا عن «الالتزام» كما يتجسم في هذا الديوان، مقابل إياه بالالتزام في ديوان الفرار إلى الله؛ إذ إن قصائده تنطلق من زاوية رؤية إيمانية نقية، ويحدثنا في الفقرة الرابعة عن «الصورة الشعرية»، مبيناً أن هذه الصور فيها يتجلى الخيال الذي يحاول أن يجسم الرؤى والأفكار ويمنحها التشخيص الذي يتعامل مع الحسن، لكي يكون أكثر تأثيراً وجمالاً وإقناعاً، ذلك لأن هذا الشاعر «يستخدم كل إمكانات اللغة: رنين الألفاظ والكلمات والتعابير، والمجازات الغنية المترعة التي ما حفلت بها لغة كلغة كتاب الله»، وفوق ذلك يستخدم بنجاح تعابير العصر العلمي ومصطلحاته النظرية والتقنية ليضمّن صورته الشعرية دوماً تكلف.

ويقف في الفقرة الخامسة عند الجانب الموسيقي، وخاصة القافية، مقابل بين الحركات الموسيقية هنا وهناك لينتهي إلى أن «المسألة في أساسها ذوقية صرفة». وينتهي في آخر المطاف إلى التبشير بمستقبل أدب جديد بقوله: «إن الشعر الإسلامي هو هذا القادم الجديد، وإنه يتمكن من ناحيته التقنية، باحترامه شروط العمل الفني وضوابطه، سيمنح العالم شيئاً جديداً، ذلك أنه الصوت المنفرد الوحيد الذي يحمل بحق كلمة الله، ويعد بالغد المرتجى»<sup>(١)</sup>.

وربما وجدنا التقديم الذي وضعه الدكتور عبد العزيز شرف لديوان الدكتور الشاعر محمد عبد المنعم خفاجي الديوان الإسلامي لا تقل أهميته عن التقديم السابق، سوى أن صاحب هذا التقديم يغالي حين يقول: «والديوان الإسلامي للإمام الخفاجي يصحح الميزان التقليدي، ويثير - ولا ريب - العديد من القضايا

(١) مجلة المشكاة، ع ٩، ص ٥٧-٧٠.

التي تثرى الأدب الإسلامى المعاصر»<sup>(١)</sup>، ثم إن عبد العزيز شرف لم يحلل بعض النماذج أو الصور الشعرية أو الجوانب الموسيقية، كما فعل عماد الدين خليل، وإنما اكتفى بعرض رؤية الشاعر، مبيناً أن «الأدب الإسلامى فى رؤية الدكتور خفاجى الإبداعية ينتمى إلى الإسلام، ويستمد جميع أصوله منه، ويتأثر به وحده فى كل شيء: فى ألفاظه وأساليبه، فى معانيه وأخيلته، فى صورته ومراثيه، فى أفكاره وثقافته، فهو أدب يستمد أفكاره وقيمته من الإسلام، وينسج على منوال القرآن الكريم، وله رسالة كبيرة وبخاصة فى عصرنا الحاضر»<sup>(٢)</sup>.

وأفضل من تلك المقدمة هذه التي يضعها الدكتور محمد ناصر لديوان أسرار الغربة للشاعر مصطفى محمد الغمارى بعنوان «أسرار الغربة دراسة وتقييماً»، وقد قرر الناقد منذ البداية أنه يجب أن يتناول «الديوان من جوانبه الفكرية والجمالية»، مقسماً دراسته أقساماً ثلاثة، هي:

١- القيمة الفكرية: التي بين فيها أن «المحور الوحيد الذي تدور حوله مجموعة أسرار الغربة هو الدين الإسلامى»، على أن الناقد يشير إلى تأثير الغمارى الشديد بالمفكر الشاعر محمد إقبال.

٢- القيمة الشعورية: وفيها ينبه إلى «الصدق» فى قصائد هذا الديوان، ويرجعه إلى عاملين اثنين: توفره على الذاتية الحارة التي تطل من كل جملة شعرية من جهة، والشعور الحاد بالاعتراب الذي يطفى على هذه المجموعة الشعرية «أسرار الغربة».

٣- القيمة التعبيرية: وقد درسها تحت عنوان: «قوة الكلمة فى أسرار الغربة».

(١) مقدمة الديوان الإسلامى لمحمد عبدالمعزم خفاجى، ص ٥.

(٢) نفسه/ ١٣.

ويرى الناقد أن الصياغة الشعرية عند الغماري تذكرنا بجماعة أبولو، حتى لا يكاد يختلف عنهم، ومن مظاهر ذلك التأثير: الجرأة في التعامل مع اللغة عن طريق مجاز جديد يعتمد على تجاوب الحواس، فتكثر عنده التراكيب (وتر الضياء - الشوك العقيم - مزارع الطهر - خصلة الأسمار - الريح السوداء . . .) وقد تحدث الناقد عن «الرمز» عند الغماري، مبيناً أنه يماثل الرمز عند الشاعر محمد العيد آل خليفة، والشاعر الخرفي من حيث علاقته بالتراث، ولكن الناقد لم يبين علاقة ذلك بالظاهرة الأولى، التي لاحظها في تأثير الغماري بجماعة أبولو.

هذا وقد أشار الناقد إلى بعض الخصائص الجمالية عند الشاعر، كارتباط قاموسه الشعري بمجالات الطبيعة وهي ميزة تآثر فيها بجماعة «أبولو»، وكتكرار كلمات معينة مثل: الضياء، الفجر، الفناء، الشفق، الشمس، ومثل استعماله للألفاظ الدالة على الألوان، واستخدامه للألفاظ ذات الوقع الموسيقي الهامس. ويأتي بعد ذلك كله إلى المظهر الثاني الذي يلمحه من خلال التراكيب التي يطنى فيها الجانب الموسيقي - كما يرى - على الجانب الفكري أحياناً.

أما المظهر الثالث، فهو توافر الموسيقى الخارجية في بنية القصيدة، وهي ظاهرة عرفت بها جماعة أبولو.

ويعود الناقد من جديد إلى الصورة الشعرية، فيتحدث عن «تفضيل الغماري للتعبير الرمزي وإيغاله فيه». وقد اختار الشاعر بعض الصور الشعرية وعلق عليها، مبيناً أنها «قوية الإيحاء بمعنى الإشراق والتفتح والانطلاق والحرية». ويتهي إلى أن «ديوان أسرار الغربة يعتبر حسب رأيي من أهم الدواوين التي صدرت بعد الاستقلال؛ لأنه يمتاز بالصدق الخلفي والفني حقاً، وهو يمتاز أيضاً بما عرف به الغماري من تمكن أصيل من أدواته الفنية واللغوية على السواء»<sup>(١)</sup>.

(١) مقدمة ديوان أسرار الغربة للغماري، ص ١ وما بعدها.

ولقد عجبت كثيراً من النتيجة التي توصل إليها حين رتب القيم الثلاث بقوله: «إن القيمة التعبيرية تحيى في المرتبة الأولى، ثم تتبعها القيمة الشعورية، وتأتي القيمة الفكرية في المرتبة الأخيرة»، وإنما عجبت لأن الناقد كان قد أشار من قبل إلى أن الشاعر يحرص على التأليف الموسيقي، و«أن هذا الحرص هو الذي جعل بعض الأبيات والجمال الشعرية لا تتوفر على معنى عميق، وإنما جل ما فيها هذه الموسيقى التي تطرب الأذن، ولا تتعدى ذلك إلى أية فائدة عقلية أخرى»، ويأتي هنا ليؤكد ذلك، في حين كان قد قدم الحديث عن القيمة الفكرية، مشيراً إلى أن «الغماري من خلال مفهومه الإسلامي صاحب رسالة عالية» فكيف يكون صاحب رسالة بمجرد الضجيج الموسيقي الذي سبقت الإشارة إلى نفيه، لأن الألفاظ المختارة عند الشاعر تعتمد «الهمس»!!؟

## ٢- قراءات في دواوين:

وهي طريقة في النقد التطبيقي تختلف عن الأولى، إذ إن هذه أكثر عزمًا وتصميماً من الأخرى، فالناقد في مثل هذا الأسلوب لا يهمل الحديث عن حياة الشاعر وعن دواوينه ومؤلفاته، فضلاً عن اتسامه بشيء من العمق الذي تقتضيه الوجهة التي قصد إليها الناقد منذ البداية، ولكن مع ذلك الاختلاف، فهناك نقطة مهمة تتفق فيها هذه الطريقة مع طريقة تقديم الدواوين، ألا وهي «الانتخاب»، فالطريقتان تعتمدان الانتخاب في العملية النقدية، سواء أكان ذلك لإظهار الحاسن أم لتحديد المساوئ، ومن الطبيعي أن نرى الانتخاب في النقد القائم على «تقديم الدواوين» يتخبط في الغالب الأعم الصور الجميلة التي يرفع بها من قيمة الديوان الذي يقدمه، في حين تأتي «القراءات» لتبرر الجميل والقيح على حد سواء، مما يمكننا من أن نعلها أكثر موضوعية من «التقديمات»،



وتأتي بعناوين مختلفة مثل: قراءة، مقارنة، نظرة. . ومن أمثلة هذه القراءات:   
 أ- قراءة في ديوان: قصائد من عيون امرأة للشاعر الفلسطيني الشهيد علي   
 فوده وقد قام بهذه القراءة محمد لقاح<sup>(١)</sup>.

ب - مقارنة ديوان: أيها القادمون الخضر سلاماً للشاعر: سليم عبدالقادر.   
 وهي مقارنة باشرها الناقد محمد الحسناوي<sup>(٢)</sup>.

ج - قراءة "للقصائد السبع" للشاعر: حسن الامراتي، وهي قراءة قام بها   
 الناقد مهرداد بولال<sup>(٣)</sup>.

د - ثم قراءات محمد حسن بريغش لمجموعة من الدواوين، ومنها ديوان   
 اللؤلؤ المكنون، وطاقرة الريحان للشاعر محمد منلا غزيل، وعصر الشهداء   
 لنجيب الكيلاني، وعودة الغائب لمحمد الحسناوي، وشجون غريب لأبي   
 العاصم القاري، وقد جمع بريغش كل هذه القراءات الخمس في كتابه في   
 الأدب الإسلامي المعاصر - دراسة تطبيقي لتشكل جزءاً من القسم التطبيقي<sup>(٤)</sup>.

هـ - نظرة في ديوان للصلاة والثورة للشاعرة نازك الملائكة، وهي كذلك   
 ضمن كتاب تجارب في النقد الأدبي التطبيقي لعودة الله منيع القبسي<sup>(٥)</sup>.

و- قراءة في ديواني الحسناوي غيابة الحب، وملحمة النور لعماد الدين خليل   
 ضمن كتابه: محاولات جديدة في النقد الإسلامي<sup>(٦)</sup>.

(١) للمشكاة ع ٣، ١٩٨٥ ص ٢٢.

(٢) للمشكاة ع ١٢، ١٩٩٠، ص ٥٣.

(٣) للمشكاة ع ١٠، ص ٧٣.

(٤) محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر: دراسة وتطبيق، ص ٨٥-١٨٢.

(٥) عودة الله القبسي: تجارب في النقد التطبيقي، ص ٨٤-٧٥.

(٦) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ١٣٨-٢٠٧.

ر- قراءة في الظل والحرور للشاعر عبد الله عيسى السلامة ضمن كتاب في الأدب والأدب الإسلامي لمحمد الحساوي<sup>(١)</sup>.

هذه أمثلة من كثير من المقالات النقدية التي كان موضوعها ديواناً لشاعر إسلامي، وأحسب أن هذه الأمثلة تكفي لبيان طبيعة التطبيقات النقدية التي نحت هذا المنحى، الذي يقدم الشاعر فكراً وفناً من خلال ديوان أو أكثر، لا لمجرد التقديم، ولكن من أجل أن يقوم الناقد بشيء من التيسير على أنه وسيط بين الديوان والقراء من جهة، وتقديم رؤية الشاعر بصفة مجملة من جهة أخرى؛ وقد نلاحظ أن السناد في هذه الأمثلة غالباً ما يبدوون بتقديم الشاعر وأعماله الأدبية، ليكون ذلك مفتاحاً يدخل من خلاله إلى الفضاء الفكري له، ومن ثم إلى تحليل البنية الفكرية للنص؛ فنحن نجد محمد لقاح مثلاً في قراءته قصائد من عيون امرأة يبين أن «التجارب الذاتية» هي التي تسيطر في هذا الديوان، وأن الشاعر - كما يبدو له - أراد «أن يحكي سيرة حياته فيها؛ يتحدث عن حبه وضياعه واغترابه وطرده الجار له . . .» ولكن كان في الحقيقة بصور أن «عذابه صورة مصغرة لما يقاسيه شعبه على يد الناس ومنهم الأشقاء»، وليبين أن هناك تفاوتاً في مستوى القصائد والمقطوعات؛ إذ هناك «مقطوعة ثرية بالدلالات عكس معظم قصائد الديوان»، وأن «أجمل قصائد المجموعة - في رأينا - قصيدته «من المحيط إلى الخليج»، ومع ذلك فإن المجموعة «تتميز بمستوى فني راق ووعي عميق عكس ما في «فلسطين كحد السيف» الصادرة سنة ٦٩، غير أن هذه المجموعة قد «منعت من التداول فور صدورها» وقد قدمت صاحبها «شاعراً فلسطينياً ثائراً يعاني الضياع والثورة والأمل»<sup>(٢)</sup>.

(١) محمد الحساوي: في الأدب والأدب الإسلامي، ص ١١٣-١٢٥.

(٢) محمد لقاح: قراءة في ديوان: قصائد من عيون امرأة، ص ٢٢-٣٧. مجلة المشكاة، ٣، ص ٨٤.

فهذه طريقة في قراءة الدواوين، وهي - كما ترى - تختلف عن الطريقة المعتمدة في النقديات، لذكرها العيوب والمحسن. ولكن هناك طريقة أخرى اعتمدها مهرداد بولال مع القصائد السبع للشاعر الناقد حسن الأمrani، تحتوي على العناصر: (تمهيد، تحديد، تصحيح، الفعل، مميزات الفعل، وهي: الجماعية، والانفتاح على الشهادة، كما أن له تحليلات كالرفض والصمود، والوعي الذي يتصف بالشمولية والحضور والثبات، والأمل الذي يصل إلى ذروته عبر الثقة القوية في النفس، استناداً إلى التجربة الإنسانية عبر التاريخ، والخاتمة وهي التي تنهي «القراءة الموجزة باستنتاج عام عن ماهية الذات وهو: الذات = فردية وجماعية = الفعل = الإيجاب لا السلب»<sup>(١)</sup>، وهي كما ترى تختلف في المنهج والهدف والوسيلة، فهي لم تكن تقرأ الديوان لتقدمه، وإنما كانت تسعى جاهدة من خلال تلك الرحلة الفكرية العميقة لتثبت خلاصة فكر الشاعر وذاتيته وبنيتة النفسية.

ولا شك أن هذه الطريقة تختلف عما نلجده عند عماد الدين خليل في قراءته التي اعتمدت الموازنة بين ديوانين للشاعر محمد الحسنوي لتصل إلى الحكم التالي:

«إن الموازنة بين العملين تقود إلى ترجيح القول بأن الحضور الشعري في غيابة الجب أكثر كثافة منه في ملحمة النور، بمجرد أن نخطو عتبات الديوان الأولى نجد أنفسنا في حضرة الشعر: الموسيقى والأصدا والتدايعات والصور والأخيلة والظلال والنداء والتواصل الوجداني والتراكيب الجميلة والتعبير، هذه القيم الفنية في غيابة الجب . . . أكثر بكثير من وجودها هناك في ملحمة النور، ونسأل أنفسنا: لماذا لم يخرج علينا صاحبها بعمل أو أعمال أخرى

(١) مهرداد بولال: قراءة في ديوان: القصائد السبع، ص ٧٣-٧٦. للمشكلة ع ١٠، ١٩٨٨.

تعتمد الشعر الحر، أو ما يسمى شعر التفعيلة، إطاراً فنياً، ما دام الرجل هاهنا أكثر شاعرية منه هنالك<sup>(١)</sup>.

فالنقاد هنا لم يَصُبَّ اهتمامه كله على الجانب الفكري فقط، كما فعل مهرداد بولال، وإنما تتبع الديوانين عن طريق الموازنة ليعين أين تنفتح شاعرية الحسنائي، وفي أي لون من ألوان الشعر يجيد، وبذلك انتهى إلى مهمة خطيرة من مهام النقد، وهي التوجيه<sup>(٢)</sup>، غير أن التوجيه هنا كان يستهدف الناحية الفنية فقط، ولعل الشاعر كان في غنى عن التوجيه الفكري، ولكن، مع ذلك، كنا نأمل أن يصحب التوجيه الفني بالتوجيه الفكري، لكون الشعر بنية متكاملة التأثير.

ولعل الطريقة التي اتبعها محمد حسن بريغش في دراسته لديوان حودة الغائب للشاعر محمد الحسنائي تعطي لنا نموذجاً يختلف عن النماذج السابقة إذ يبدأ الناقد بمناقشة المقدمة، ويأخذ الشاعر على طولها بالنسبة إلى حجم الديوان، كما يحدثنا عن حجم الديوان وتاريخ نشره وعلاقة القصائد التي تضمنها بالمجلات، ليتساءل عن سر اختيار الشاعر لهذه القصائد دون غيرها من الكثير مما نشر في المجلات؛ وينتقل الناقد من نقد المقدمة إلى قراءة قصائد الديوان، فيلاحظ أن السمة العامة التي تميز الديوان هي الحزن؛ إذ تبدو على قصائد الديوان مسحة من الحزن العميق، حزن لا يبدو دامعاً باكياً مسفوحاً بلا هدف أو ثورة غاضبة، إنما يبدو في ذلك البحث الصادق عن الإنسان المتوازن عن كرامته وقيمه الإنسانية التي لم تنقر في شيء كما قررها الإسلام قولاً وعملاً<sup>(٣)</sup>، ثم

(١) عماد الدين خليل: محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ١٨-٢٠٧.

(٢) لقد فصلنا الحديث فيها في مخطوطتنا (النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري الفصل الثاني من الباب الأول).

يشير الناقد إلى أنه «سيستعرض عدداً كبيراً من قصائد الديوان لتلمس «الخط الذي يربط بين هذه القصائد، ولاستخلاص المميزات الخاصة به»، ويشعر بعد ذلك في تحليل القصيدة الأولى «زهرة»، ليستنبط أن الرمز يشير إلى تراث الإسلام ومآثره وحضارته، بينما في القصيدة الثانية يبرر عنصر الحوار بين البحر الذي يتحدث عن روائع حضارتنا وأثر العقيدة الإسلامية في الحياة، وتأتي قصيدة «السائح» ثالثة لتقارن بين الحضارة المادية والحضارة الإسلامية وهكذا..

ولعل قارئ هذا العمل النقدي يلاحظ أن صاحبه قد يعمد أحياناً إلى الحكم؛ كأن يقول بخصوص قصيدة «عودة الليل»: «والقصيدة مشحونة بحرارة العاطفة الإيمانية التي جعلت صورها تتداعى بقوة حارة موحية»، ولكن على العموم كانت القراءة قد اتجهت وجهة موضوعاتية كما قرر الناقد في مطلع حديثه، وقد أحسن الناقد حينما انتهى إلى مجموعة من الخصائص والسمات، بعضها يتعلق بالمضامين وبعضها يرتبط بالشكل والخيال<sup>(١)</sup> غير أنه لم يعتمد في جانب الشكل على التحليل، ولعله قد تركه عمداً لمقال آخر كان عنوانه «البناء الشعري عند محمد الحسناوي»<sup>(٢)</sup> كما سنرى.

### ٣- دراسة جانب معين عند شاعر بعينه:

ويدخل في هذا النوع من النقد التطبيقي الإسلامي ما يتعلق بالبناء الفني منه؛ كدراسة الصورة، أو الموسيقى، أو الهيكل، وما يرتبط بالمضمون؛ كالتجربة الشعرية، أو العاطفة، أو الفكر والرؤية الخ... ومن أمثلة ذلك: مقال «البناء الشعري عند الحسناوي»<sup>(٣)</sup> لمحمد حسن بريغش، فهذا عنصر قائم بذاته في

(١) محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر: دراسة وتطبيق، ص ١٤٤-١٦٧.

(٢) نفسه / ١٦٨.

(٣) نفسه / ١٦٨-١٨٠.

كتابه في الأدب الإسلامي المعاصر: دراسة وتطبيق عرض فيه الناقد - كما ترى من العنوان نفسه - إلى الجانب الفني في العمل الشعري عند الحسنائي، ونحن ما نكاد نقرأ مقدمة كلامه، حتى نحس بحديثه عن الرموز التاريخية التي انتخبها الشاعر، ليأخذ منها «لقطات ذالة ذات أبعاد في النفس»، والتي من ضمنها الرمز المكثف في القصيدة الأولى من ديوان ملحمة النور، فنحن «نقف عند القصيدة الأولى «الإسراء والمعراج» لنتبين بعض الملامح الفنية للبناء الشعري الذي اختاره الشاعر لهذه القصيدة ولكثير من شعره أيضاً». ثم يدعونا الناقد لتأمل معه القصيدة من كتب، لئلا نرى أنها «تشبه . . . في نسجها وبنائها القصة المتكاملة من حيث تسلسل الحوادث وترباطها، ورسم الشخصيات، وترتيب الأفكار»، وينتهي بنا الناقد مع القصيدة نفسها إلى أن «القصيدة بهذه الميزة قد نجحت في إيجاد الوحدة المطلوبة والتي تجمع بين الفكرة من ناحية، والتعبير من ناحية أخرى، وتبرز الحدث والأثر النفسي أيضاً»، وأن الشاعر «قد حافظ على الانسجام اللفظي والمعنوي، بحيث ترق الألفاظ أو تنفخ، وتعذب الموسيقى وتهداً وتضطرب وتتأجج تبعاً للموقف».

وهكذا يصل الناقد إلى خلاصة عامة عن البناء الشعري في قصيدة «الإسراء والمعراج»، التي عدّها نموذجاً لحالة متكررة في البناء، كما لو أنه يرى فيها ما يساعده على الاستغناء عن عرض القصائد الأخرى للبرهنة على طيعة البناء الشعري عند الحسنائي، وإلا فإن العنوان يوحي بأن الناقد سيدرس «البناء الشعري» عند الحسنائي لا قصيدة فقط، وقد كنا نتمنى أن نقس الناقد كان أطول من ذلك، ليضع ملامسنا على الأمر الذي يوحي به العنوان.

ويمكن أن نضرب أمثلة أخرى لهذا النوع من النقد التطبيقي في مجال

المضامين بكتاب المضمون الإسلامي في شعر علال الفاسي للناقد حسن الوراكلي، وهو كتاب يحتوي على مقدمة ومدخل، ثم قسم للدراسة، تناول فيه المضمون الإسلامي من خلال محاور ثلاثة؛ هي:

أ- المحور الديني.

ب - المحور الاجتماعي.

ج- المحور الوطني.

ولما كان شعر علال الفاسي لم يجمع - كما يقول الناقد - في ديوان معين، فإن من حسنات ما فعل أن ذيل الكتاب بملحقات أدرجت بها نصوص من شعره الذي يتمثل فيها المضمون الإسلامي.

وقد أحسن الناقد حينما عرفنا بالمصطلح «المضمون الإسلامي»، وبين أن مدلوله «لا يقف في تصورنا عند حدود الموضوعات ذات الصلة المباشرة بالدين مثل الحديث عن العقيدة، وأثرها في بناء النفوس والمجتمعات، أو الخوض على الاستقامة والتقوى والإيمان، أو مدح النبي ﷺ أو الإشادة بتاريخ الإسلام من خلال كبريات أحداثه ووقائعه، وإنما هو، أي المدلول، يستوعب هذا كله ويتجاوزه، مستشرفاً آفاقاً أرحب من ذلك وأوسع، يستقطب فيها، من خلال تصور الشاعر الإسلامي الخاص والتميز للوجود والكون والحياة والمجتمع والتاريخ، مضامين متنوعة يلتحم في ثناياها الوجدان الذاتي بالوجدان الجماعي في التزام واحد بالأمانة، التي يحمل الإنسان رسالتها إلى الأرض، واستشعار عميق بالخلافة التي ينهض بأعبائها في الحياة، وبذلك يندرج في إطار هذا المدلول ما اصطلاح على تسميته بالشعر الذاتي، والشعر الاجتماعي، والشعر السياسي...»<sup>(١)</sup>

(١) حسن الوراكلي: المضمون الإسلامي في شعر علال الفاسي، ص ١١.

فبهذا التعريف والتحديد للدلول المصطلح تبين لنا معنى احتواء الكتاب على المحاور الثلاثة التي من بينها «الديني»؛ إذ إن ذلك يعني أن الشاعر كان يدرك الأجزاء من اجتماعيات ووطنيات وما إلى ذلك في إطار فكر موحّد وفضاء فكري واضح المعالم: هو الفضاء الفكري الإسلامي.

ولو تتبعنا مسيرتنا في ضرب الأمثلة لهذا النقد الذي يقارب شعر الشاعر من جانب معين، لوجدنا نماذج قد تختلف بعض الاختلاف عن النمطين السابقين، ومن ذلك مثلاً لحبيب الكيلاني شاعراً لعبد الوهاب قتابة<sup>(١)</sup>، وكتاب البعد الفكري والفني عند الشاعر مصطفى الغماري لمؤلفه يحيى الطاهر، ويوسف العظم شاعر القدس لزكي الشيخ حسين عثمان كتنه، وإقبال الشاعر الثائر لنجيب الكيلاني، وفلسفة إقبال الشاعر والفيلسوف للدكتور علي حسون، وروائع إقبال للنسوي.

ومع أن هذه النماذج التي ذكرناها كافية لبيان كم النقد التطبيقي الإسلامي في هذا المجال ونوعه، فإننا كنا نأمل أن نصل إلى أنواع أكثر تخصصاً وتدقيقاً في الجوانب الشعرية، كالصورة والموسيقى والتجربة الشعرية والرؤية والصدق والوحدة العضوية إلخ... على غرار «صورة الشهيد في شعر عبدالرحمن بارود» للدكتور عمر عبدالرحمن الساريسي<sup>(٢)</sup>. ولكنني أعود فأقول: إن ظروف البحث العلمي في الجزائر تدعو إلى السكوت عن مواصلة لومنا، إذ قد يكون تقصيرنا هو الذي أغمض العيون عن رؤية تلك الجوانب مدروسة بشكل مذهل في تركيا وإيران والهند والجمهوريات الإسلامية في الاتحاد السوفياتي المنحل، وفي باكستان وغير ذلك، بل قد تكون في ثنايا مجلات في الوطن العربي لا نعرفها،

(١) مقال ضمن كتاب الكيلاني: رحلتي مع الأدب الإسلامي، ص ٢٠٣.

(٢) صورة الشهيد في شعر عبد الرحمن بارود، ص ١٥ المشكاة ج ١٠.



أقول ذلك لأنني أعرف أن نسبة كبيرة جداً من الجامعيين في الجزائر لا يسمعون بمجلة المشكاة المغربية، ومجلة فصول المصرية، ولم يكن ذلك تقصيراً من الباحثين، ولكن كان بسبب ظروف البحث العلمي في الجزائر بصفة عامة.

#### ٤- دراسات لقضايا وموضوعات مشتركة بين الشعراء:

ويأتي على رأس هذه الدراسات كتاب الإنسان في الأدب الإسلامي لمحمد عادل الهاشمي، والواقعية الإسلامية لبسام ساعي<sup>(١)</sup>، ومحمد في الأدب المعطار للناقدين: فاروق خورشيد وأحمد كمال زكي، ومقال: «ملحمة الأرض المحتلة في ديوان المآذن» لمحمد عادل الهاشمي<sup>(٢)</sup>، ومقال «رحلة مع القدر في أدباء» لمحمد الحسنوي<sup>(٣)</sup>، وكتاب أدب الصحو الإسلامية لواصل الندوي، وكتاب في التصوف الإسلامي لقمر كيلائي، وكتاب الشعر الجزائري الحديث<sup>(٤)</sup> لمحمد ناصر، وكتاب أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث<sup>(٥)</sup> لمحمد ناصر بوحجام<sup>(٦)</sup>.

فنحن نجد هذا النوع من الدراسات تتجاوز مستوى النظر في شعر شاعر معين إلى مجموعة من الشعراء تستقصي أشعارهم، وتبحث عن السمات المشتركة بينهم، سواء أكانت فنية أو موضوعاتية أو فكرية، ولبيان ذلك نتناول

(١) انظر القسم المتعلق بدراسة الشعر.

(٢) القسم الثاني من الكتاب ويحتوي على دراسة للشعراء: البارودي - شوقي - محرم - محمود طه - عامر محمد بحيري.

(٣) انظر كتابه: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص ١٦.

(٤) ضمن كتاب: مشكلة القدر والحرة في السرح الغربي للمعاصر، ص ٤٧.

(٥) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (١٩٢٥-١٩٧٥)، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

(٦) محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (١٩٢٥-١٩٧٦)، المطبعة العربية غرداية.

كتاب الإنسان في الأدب الإسلامي تأصيل وتحليل للدكتور محمد عادل الهاشمي، وهو كتاب كبير يقرب من ستمئة صفحة (٥٩٥) يحتوي على مقدمة وتمهيد وثلاثة أبواب، تناول في التمهيد «مفهوم الإنسان في الأدب الإسلامي»، وفي الأبواب تناول الموضوعات التالية على الترتيب:

١- الإنسان بين الأصالة الإسلامية والتغريب.

٢- الإنسان في التصور الإسلامي.

٣- مواقف الإنسان في الأدب الإسلامي.

وقد أشار الناقد في المقدمة إلى «أن للأدب الإسلامي محاور كثيرة، اخترت أهمها وهو الإنسان، وهو من أهم المحاور، ويستقطب أكثرها ويعكسها لنا في البحث باسم الإنسان المستخلف عن الله في الأرض من زاوية مفهوم الأدب الإسلامي: خلقه، وتكوينه، وفطرته، وحياته الأسرية، ومن ثم غاية وجوده في الحياة ومواقفه منها في الدنيا والآخرة، وقضايا الخير والشر والجبر والاختيار والجمال والوجدان، ودور العقيدة في حياة الإنسان. ولقد كانت أطراف الموضوع واسعة متشعبة، فحرصت على تناول أهمها وأقربها بغية التركيز وخشية التضخم»<sup>(١)</sup>. وقد يكون هذا النص الذي اجتزأناه من المقدمة مشيراً إلى مضامين جزئية في الكتاب، ولكنه مع ذلك أهمل بعض القضايا والموضوعات المهمة في الدراسة؛ مثل: التغريب، الجنس، الأصالة، الرمز والأسطورة، الصوفية والحلولية، الأخوة، التحرير، عمارة الأرض، إلخ...

ونظراً لتعدد هذه الموضوعات؛ فقد نجد الناقد يخرج من إطار الموضوع، وهو «الأدب الإسلامي»، ليتحدث عن الأدب العربي بصفة مجملة، وأكثر ما

(١) الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي: تأصيل وتحليل، ص ٧.

يحدث ذلك حينما يتناول جانباً سيئاً في الموضوعات الأدبية المعاصرة كظاهرة التفریب، فهو مثلاً يضع عنوان «الرمز والأسطورة»<sup>(١)</sup> ضمن عنوان أشمل، هو «الإنسان وظواهر التفریب»<sup>(٢)</sup> ثم يتناول جزئية هي «الرمز والتفریب»، فيقول: «أما فيما يتصل بالرمز، فلا ينبغي الحديث عنه من خلال المدرسة الرمزية الغربية ومن تابعها من أدبائنا المعاصرين، أو عن الرمز ودوره الفني، إنما نود أن نعرض للرمز بوصفه ظاهرة تفریبية لم يوظفه بعد أدباؤنا المعاصرون بوصفه أداة فنية في طريق الأصالة، وإنما وظفوه في طريق تفریب إنساننا المعاصر، لقد استخدموا في الإعراب عن أفكارهم رموزاً نصرانية؛ كالسبح والصلب والصلیب، وهم مسلمون لا يؤمنون بالصلب أو الصلیب أو دلالتهما، وأكثروا من هذا الاستخدام، هذا نزار قباني ينزف على خشبة الحب كالسبح... ويتوسع عبدالوهاب البياتي في استعمال هذه الرموز النصرانية...»<sup>(٣)</sup> ويمضي الناقد في سرد أسماء الشعراء فيذكر السياب وصلاح عبدالصبور، فيشعر القارئ أن الناقد قد خرج من إطار الأدب الإسلامي بمفهومه الصحيح ليتحدث عن «الأدب الإسلامي» بمفهومه الجغرافي، وقد كنا نتمنى لو أن الناقد قد تحدث عن الجانب الرمزي ذي الطابع التفریبی في الأدب الإسلامي.

أقول ذلك لأن الناقد نفسه كان قد ذكر في المقدمة معنى الأدب الإسلامي المقصود، وحدده بقوله: «ووجدت بعد المعالجة والبحث أن الأدب الإسلامي أدب قائم بنفسه، ينبع منهجه من ذاته وتصوره، فهو تعبير عن حقائق الوجود وقضايا الحياة من خلال التصور الإسلامي للوجود والحياة»<sup>(٤)</sup>.

(١) الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي: تاصيل وتحليل، ص ١٥٠.

(٢) نفسه/ ٦١.

(٣) نفسه/ ١٥٠-١٥٣.

(٤) نفسه/ ٦١.

صحيح أن الناقد قد ذكر في المقدمة أنه قد عرض إلى التخریب وأخطاره على أنه من «موجبات البحث»، فدل بذلك على شعوره بنشاز الموضوع، ولكن هذا التعليل مع ذلك ليس أكثر من مسوِّغ لإدخال موضوع لا علاقة أساسية له بالموضوع الأصلي «الأدب الإسلامي».

#### ٥- دراسات للشعر باعتبار جغرافي:

وهذا النوع من الدراسات والمقاربات التطبيقية لها وظيفة تعريفية، إذ توضح خريطة انتشار الأدب الإسلامي كمّاً ونوعاً، ومن أهم الأمثلة التي وقعت بين يدي، وهي لحسن الحظ تتحدث عن الأدب الإسلامي في الهند وتركيا والمغرب، وتدرس الشعر السورّي كذلك من منظور إسلامي.

أما الدراسة الأولى، فهي مقال للعلامة أبي الحسن علي الحسيني الندوي تقدم به إلى مؤتمر رابطة الأدب الإسلامي الذي انعقد في دار العلوم سنة ١٩٨٦ تحت عنوان: «لمحة عن المدرسة الأدبية الإسلامية الهندية: كيف نشأت، وتكونت، وبماذا تميّزت»<sup>(١)</sup>.

فالوجهة التي اتجهها الباحث الناقد في هذا المقال هي وجهة جغرافية إسلامية، ولذلك كان مناسباً أن يمهّد بحديث عن مميزات إقليم الهند ليصل إلى مثل قوله: «ومن نتائج هذا الواقع الجغرافي التاريخي السياسي تدفق شعر المديح النبوي وقوته وتأثيره ورقته وعذوبته، فقد ابتكر هؤلاء الشعراء معاني وأخيلة، وجاؤوا بنبوءات لا مثيل لها في الأدب العربي عبر القرون، فقد ضعف هذا الصنف من الشعر العربي بعد قصيدة البوصيري الميمية، وبعد نبويات سيدي عبد الرحيم البرّعي ضعفاً شديداً»<sup>(٢)</sup>.

(١) ضمن كتابه: نظرات في الأدب، ص ٧٧.

(٢) نفسه / ٧٩.

ومن الطبيعي أن نرى في مثل هذه الدراسات - كما تبين من النص - ملامح المقارنة بين أديبن: هما الأدب العربي والأدب الهندي، لأن المقياس المعتمد هنا إقليمي، وإلا فإن الدراسة يمكن أن تكون في الأساس على شكل موازنة، على اعتبار أن المقياس الأساس في الأدب الإسلامي أولاً وقبل كل شيء هو إسلامية النص، وإسلامية المعرفة التي تشكله وتتفقه في الوقت نفسه.

ب - أما المقال الثاني، فهو لعلّي نأر بعنوان «ملاحم الأءب الإسلامي التركي». وقء أعطينا منه بعض النماءج في ءءء سابق، وقء عرض فيه للأءب الإسلامي الصوفي والءيواني، وبين الأءماءات الأءبية الموءوءة في الترك والءي منها القومي والتغريبى والإسلامى، ولما كان هذا المنءى من الءراسة - كما قلت - يعءمء النظرة الإءليمية بهءف التعريف بالأءب، فإن ءءء الناقد قء اسءهل بقوله: «إن الأترك هم أءء شعوب آسفا الوسطى . . . وقء أعلن الأترك إسلامهم في القرن الثامن الميلاءى»<sup>(١)</sup>.

ء - وهناك مقءالات أخرى؛ مثل مقال عماء الءبن ءليل «نماءج من إسلامية الأءب في المغرب».

وقء لاءظ فيها الناقد أن الأعمال الأءبية في المغرب قء «متركزت في ساءة الشعر» ولكنه يشكو من الءواجز الءي تمنع القارئ من الاطلاع على الآءاب في المغرب من كءب ومن ثم صرخ: «الصفءاء الءالية لا ءءلُ أن تكون قراءة في عءء مءءوء من إصداراء المغرب في ءائرة الشعر الإسلامي هي كل ما يتوافر في الءء الءي لا ءملك الءيلة للموصول إلى كل ما يصءر هناك، ءىء ءاطلع المرء أسماء عءبءة، وبءاصة في مءال النقد والءراسة الأءبية الءي وءءء طربقها

(١) لعلّي نأر: ملاحم الأءب الإسلامي التركي، ص ١٠٠-١٠٤، للشكلاء، ع ٧.

إلى المجلة أو الكتاب أو الأطروحة الجامعية، ولعبت دورها في تعزيز حركة الأدب الإسلامي المعاصر هناك وإثرائها وتعميق ملامحها<sup>(١)</sup>. وقد قدم الناقد صورة واضحة عن إسلامية الأدب في المغرب من خلال ثلاثة شعراء هم: حسن الأمrani ومحمد بنعمارة ومحمد علي الرباوي، ولم يتوقف عند التعريف أو الحصر، وإنما تجاوز ذلك إلى التحليل لشعرهم شكلاً ومضموناً.

د - الدراسة التطبيقية القيمة التي قام بها الدكتور أحمد بسام ساعي تحت عنوان: «حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه»، وقد تناول فيها الشعر وفي ذهنه كما يحدد العنوان الاعتبار الجغرافي «سورية» إلا أن الناقد لم يكن يدرس النص في الحقيقة خلال الأثر الطبيعي أو البيئي، وإنما كان يقصد الانتماء الوطني، ومن ثم فإن قارئ الكتاب لا يجد في مطلع الكتاب ولا حتى في ثناياه ما يوحي بتتبع الأثر البيئي كما حدث بالنسبة إلى الدراسات السابقة، فنحن نجد الأبواب موزعة كما يلي: (الفنون الشعرية الحديثة، التعبير الفني، المضمون الحضاري).

وهذه الدراسة التطبيقية قائمة على الانتخاب، ومن ثم فهي تجزئية في الأساس، بمعنى أن الناقد يختار قطعة أو بيتاً أو مجموعة ليستدل بها على مقصد من مقاصده، إلا أن ذلك لم يمنع الناقد من أن يعمد أحياناً إلى دراسة قصيدة كاملة إن اقتضى المنهج ذلك، وسنعود إلى ذلك في موضعه من هذا الفصل، ولكننا سنشير الآن إلى دراسته للمضمون الحضاري، لنرى كيف تتجلى الإسلامية في دراسته، فقد ذهب إلى أن الصراع الفكري والإيديولوجي في ظل السياسة قد أدى إلى انقسام الشعراء ثلاث كتل: اليمين، واليسار، والوسط.

(١) عماد الدين خليل: نماذج من إسلامية الأدب بالمغرب، ص ٥٥.

أما اليسار، فقال عنه: «والشعراء اليساريون في سورية كانوا بؤرة لكل اتجاه فني أو فكري حديث؛ شرقياً كان أم غريباً، شأنهم في الاقطار العربية الأخرى»<sup>(١)</sup>، وبذلك يكون قد بين - فعلاً - حقيقة العلاقة بين هذا الشعر والحضارة، وربما بين سلبية هذا الاتجاه أكثر بقوله: «هذه الطروح الشعرية التي قدمها الشعراء اليساريون ربما كانت علامة بارزة من علامات الحياة في الشعر اليساري، ولكنها كانت في الوقت نفسه من أهم الدلالات السلبية في هذا الشعر، فقد خيل لمن يقرأ شعر هؤلاء لفترة ما في الخمسينيات، أن معركتنا هناك في فيتنام وكوريا وأمريكا اللاتينية والاتحاد السوفياتي أكثر منها هنا على الأرض العربية»<sup>(٢)</sup>، ويمثل هذا الاتجاه عنده جماعة من الشعراء مثل شوقي بغدادي، وسليمان العيسى، أما الوسط، ويمثله نزار قباني «على الرغم من أن شعره مقصور على المرأة، وربما على الرجل لو أخذنا برأي من يقول: إنه كان يصف أحاسيس الرجل من خلال حديثه عن المرأة... للمرأة من خلال نفسه»<sup>(٣)</sup>.

وقد أثر في نزار قباني هذا الاتجاه، فأصبح حتى في شعره السياسي وربما الوطني أو القومي ينطلق من جسم المرأة، فكما يقول أحمد بسام ساعي: «فجميلة بوحيرد ليست مجرد مجاهدة جزائرية لقيت من التعذيب الجسدي ما يجعل منها موازية لجان دارك الفرنسية، بل هي أيضاً امرأة يستطيع أن يجد في محاسنها الشابة مصباً لاهتماماته الجمالية غير اهتماماته القومية:

في الصدر استوطن روج حمام

والثغر الراقد غصن سلام

الإسم جميلة بوحيرد

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص ٣٨٩.

(٢) نفسه/ ٤٠٢.

(٣) نفسه/ ٤٢٢.

أجمل أغنية في المغرب

أطول نخلة

لمحتها وإحاحات المغرب

أجمل طفلة

أنعتبَتِ الشمس ولم تتعب

... ويتكى نزار في معظم قصائده الوطنية أو القومية على المرأة، ويربط بينها وبين الوطن أو القضية<sup>(١)</sup>.

أما اليمين، فيرى الناقد أنه هو الذي يمثل الشعر الديني، ولكن يرى كذلك أنه يمكن تقسيم الشعر الديني في سورية ثلاثة أقسام، مع مراعاة الاختلاف بين طليعة الديانة المسيحية التبعية التي ينطلق منها إليوت، وطليعة الدين الإسلامي «الحياتية التبعية» معاً:

١- شعر ديني سياسي (ملتزم).

٢- شعر ديني تعبدية.

٣- شعر عام ينظر فيه الشاعر إلى مشكلات الحياة من زاوية إسلامية، ولكن بشكل غير صحيح أو مباشر<sup>(٢)</sup>. ومن ضمن هؤلاء الشعراء محمد المجذوب ومحمد الحسناوي، وعمر بهاء الأميري، ومحمد منلا غزيل، وضياء الدين الصابوني وغيرهم.

وبعد أن يستعرض الناقد رأيه في المستويات الثلاثة للشعر الإسلامي يتوصل إلى التقييم فيقول: «إن الشعر الإسلامي في سورية ما يزال يعاني أزمة ضعف، ووراء هذا الضعف أكثر من سبب واحد، هناك الثقافة الشعرية التقليدية التي ما

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص ٤٢٧-٤٢٨.

(٢) نفسه/ ٤٠٨.



يزال الشعراء الإسلاميون يكتفون بها، من غير أن يحاولوا التطلع إلى أحداث الحركات الشعرية في العالم، ومحاولة تمثيلها داخل الشخصية الشعرية الإسلامية التي جربوا بإخلاص إقامتها على أسس جديدة وأصيلة معاً، ولعل الشاعر محمود حسن إسماعيل قد قطع في ديوانه لا بد، وقاب قوسين خطوات بعيدة في هذا السبيل، جدير بدراسة الإسلاميين لها والاهتمام بها<sup>(١)</sup>.

وبالاتجاه الإسلامي يكون الناقد قد أنهى حديثه عن (المضمون الحضاري) في الشعر السوري، معتمداً على أساسين: النظرة الجغرافية التي ساعدته على أن يحصر موضوع الدراسة في شعراء سورية، ولا يتعداهم إلى غيرهم إلا على سبيل المقابلة الخاطفة كما فعل هنا مع الشاعر المصري الفذ محمود حسن إسماعيل.

والنظرة الإسلامية التي يشوبها شيء من الموضوعية التي لا شك في حرص الناقد على تحقيقها ولو كانت أحياناً على حساب الحق كما سيتضح في دراسته للصورة والرمز.

ثمة جانب مهم في دراسة أحمد بسام ساعي تكتسي أهمية خاصة، ألا وهو «الصورة الشعرية والرمز»؛ إذ درس هذا الناقد - بعناية لا تقل عن عنايته بالمضامين الحضارية - الصور والرموز، وقد أغرانا بالحديث عنها منذ البداية حين قرر أن دراسته «للصورة الحديثة لا يمكن أن تستند إلى نظرية الصورة في البلاغة القديمة، لأن طبيعة الصورة الحديثة في جوهرها تختلف عن طبيعة الصورة القديمة من ناحية، ولأن الدراسة التقليدية للصورة من ناحية ثانية تعتمد على الفصل بين جزأي الصورة (المشبه والمشبّه به) ودراستهما منفصلين لمعرفة طبيعة العلاقة بينهما»<sup>(٢)</sup>.

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص ٤١٩.

(٢) نفسه/ ٤٠٣.

فالنقاد - كما يبدو - منهىء بالجديد فى الصور، والجديد فى أسلوب معالجة الصور، وهذا يجعلنا نتساءل: هل يمكن أن يُوفَّق بوصفه ناقداً إسلامياً يُفترَضُ فيه أن ينطلق من فضاءٍ فكرى يمكنه من الهيمنة على الأدوات النقدية والتعبيرية على حد سواء، ليحكم عليها ويحللها فى إطار هذا الفضاء، دون أن تنفلت منه نتيجة ذلك الإعجاب بتحديد الصور التى تحتاج لكى تُفكَّك وتُحلَّل إلى منهاج جديد ينظر إلى الصورة ككل متكامل؟

أما على مستوى الصورة، فقد لاحظ أن الشعراء قد عمدوا إلى التخلي عن الشروط التقليدية فى طرفي التشبيه، كتقارب المشبَّه والمشبَّه به وواقعيتهما ومالوا إلى «الإيحاء» بدلاً من «التوضيح»<sup>(١)</sup>، وهنا يعثر النقاد؛ إذ إن ما يذكره هنا من شروط لم تكن من عمل الشاعر القديم، وإنما كانت من جهود النقاد النظريين، لأن الصورة حتى بالنسبة للشعر الجاهلي كانت وظلت خاضعة للسياق النفسى، الذى يجعله أحمد بسام ساعى شرطاً لنجاح الصورة الجديدة حين يقول: «لأبد من «وحدة الشعور» تجمع بين صور القصيدة الواحدة مهما بدت لنا هذه الصور متباعدة»<sup>(٢)</sup>. وقد أشار سيد قطب مثلاً إلى ذلك فى معرض حديثه عن التناسق فى القرآن الكريم، مبيناً «أن القرآن يرسم صوراً ويعرض مشاهد، فينبغي أن نقول: إن هذه المشاهد وتلك الصور يتوافر لها أدق مظاهر التناسق الفنى فى ماء الصورة وجو المشهد وتقسيم الأجزاء وتوزيعها فى الرقعة المعروضة»<sup>(٣)</sup>. وقد أطلق سيد قطب على هذه الظاهرة فى التصوير مصطلح «وحدة الرسم»<sup>(٤)</sup>.

(١) ساعى: حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه، ص ٧-٤.

(٢) نفسه/ ٤١٣.

(٣) سيد قطب: التصوير الفنى فى القرآن، ص ٩٤.

(٤) نفسه/ ٩٤-٩٥.

هذا وقد مضى الناقد ساعي في دراسة الصورة مبهوراً بالشاعر نزار قباني، الذي جعله «شاعر صورة بالدرجة الأولى، ويخال المرء أن في داخله مصنعا مدعشاً للصورة»<sup>(١)</sup>، راداً سبب تجديد الصور إلى «أن الفكر الحضاري الحديث المتشعب الأطراف، والمذاهب الأدبية الغربية ولاسيما الرمزية والسريالية، كانت العامل الأساس وراء تحويل الصورة في الشعر العربي إلى طبيعتها الجديدة»<sup>(٢)</sup>، مبيناً أن الصورة الجديدة تتميز بعدة مظاهر؛ منها «تباعد أجزائها» الذي اكتسبت به - في رأيه - تأثيراً قوياً ومشعاً، ومنها خروجها نهائياً من زاوية الطرفين التقليديين، المشبه والمشبه به، إلى أطراف ثلاثية أو رباعية أو أكثر، مما ينفي تماماً فكرة البحث عن تلاقٍ بين حدود هذه الأطراف، فالمسافة بين أجزاء الصورة تصبح ذات أبعاد متعددة، بعد أن كانت ذات بعد واحد، هو المسافة الفاصلة بين المشبه والمشبه به، وفي كل بُعدٍ من أبعاد هذه الصورة لا يلبث المشبه به أن يتحول إلى مشبهٍ لينطلق منه الشاعر إلى مشبه به جديد...»<sup>(٣)</sup> وذلك مثل قول الشاعر محمد عمران:

الباب تعرى

شفتاه قمراً دهشة

فالبعد الأول بين الباب والشفتين، والثاني بين الشفتين والقمر والثالث بين القمر والدهشة<sup>(٤)</sup>. إن مما لاشك فيه أن الناقد موفق في اكتشافه لبعض هذه الظواهر في الشعر الحديث، ولكن أين الجديد في الصور؟ وأين الجديد في منهج مواجهة الصور؟

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث، ص ٣١٥.

(٢) نفسه / ٣٢٣.

(٣) نفسه / ٣٢٣.

أما توالد الصور، وكون الأبعاد تتعدد، فيمكن لمن يقرأ معلّقة ليبد أن يلحظ ذلك ببساطة، وكذلك يحس من يقرأ الآية: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ﴾ (النور: ٢٣٥). وأما مناقشة الصور في ظل «وحدة الشعور»، فذلك ما لم يفعله الدارس، إذ كنا نرجو أن يحلّلها في ضوء الفضاء الفكري، لكن لم يفعل إلا قليلاً، حينما أشار إلى أن أدونيس رأس في الصورة الخارجة عن المألوف، وأنه قد تجاوز الواقع في صورته بسبب تأثره بالثقافة الغربية، حتى أصبح خياله «خيالاً دكتاتورياً»<sup>(١)</sup>.

وهذا ما يسمح لي أن أعد نقده للصورة الشعرية - خاصة - نقداً فنياً لا إسلامياً، أي إنه كان ينظر إلى الصورة في غياب الوعي الروحي والفهم الإسلامي للكون والحياة، اللذين تشكلهما تلك الصور، مما جعل نقده يعجز عن أن يتجاوز السطح والمنطوق والمتخيل إلى ما وراء المعاني، وهو العقيدة التي تثير، والإيمان الذي يضيء، ويبدو ذلك الغياب الروحي جلياً حينما يمر بظاهرة القلب والتبديل في الصور عند أدونيس، ليشير إلى أنه «يجري تبديلاً في مواقع أجزائها، حتى يكاد يضيع علينا المعنى، ومن ذلك قوله: (نساء يدخلن في الرمح) بدلاً من (يدخل الرمح فيهن)، وقوله: (يفرز مسافة بحجم لام ميم ألف، أو بحجم ص ع ي هـ ك) بدلاً من (ألف لام ميم) أو (ك هـ ي ع ص)، وهما فالتحтан لبعض سور القرآن الكريم»<sup>(٢)</sup>.

ألا ترى أن الناقد قد اعتمد التجزئية في عرض النماذج بعيداً عن النص، أي في غياب «وحدة الشعور»، ثم مضى دون أن يقيمها في ضوء تصوره

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا، ص ٣٢٨-٣٢٩.

(٢) نفسه / ٣٣٦.

الفلسفي وفهمه للكون والحياة، وما ينبغي أن يفهمه الإنسان فيهما من حقائق تخضع لقانونين أساسيين؛ هما «الثابت والمتغير» من جهة، و«المقدس» من جهة ثانية.

ومن الحق أن الناقد لم يفعل ذلك في دراسة الصورة، ولكنه تدارك الأمر في دراسته للرمز بأنواعه الثلاثة، وهي: الرمزية التراثية، والرمزية الخاصة، والرمزية الطبيعية، غير أن وعيه الروحي الإسلامي يتجلى أكثر في نقده للرمز التراثي، إذ لاحظ أن «موقف الشاعر السوري الحديث على الأغلب هو موقف مُعَادٍ للتراث، كثيراً ما لجده منصرفاً إلى تحطيمه في قصائده بشتى السبل، وهذا التحطيم يؤدي إلى استعمال الرموز التراثية العربية استعمالاً سلبياً يحطم من خلاله ما يمكن أن تحمله تلك الرموز من معانٍ مثالية، ثبتت في ذهن العربي لقرون عدة، وكان تحطيمه موجّهاً بشكل خاص إلى رموز الدين الإسلامي والشخصيات الإسلامية أو العربية البارزة؛ كعثمان والحجاج وهارون الرشيد والخلافة والإمامة، ورأى الشاعر الحديث في هذه الرموز صوراً للتأخر الفكري والسياسي والحضاري وللتقاليد البالية»<sup>(١)</sup> ويضرب مثلاً لذلك بقول نزار قباني، الذي كان قد أثنى عليه في حديثه عن الصورة بقوله:

وأنا أحبك في احتجاج الغاضبين

وفرحة الأحرار في كسر الحديد

وأنا أحبك في وجوه القادمين لقتل هارون الرشيد<sup>(٢)</sup>.

كما ينتقد أدونيس بشدة في استخدامه «مهيار» شاعر الشعوبية رمزاً يهزم به راية الخليفة والإمام، وذلك في قوله:

---

(١، ٢) ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية، ص ٣٣٨.

وجه مهيار نار

تحرق أرض النجوم الأليفة

هو ذا يتخطى تخوم الخليفة<sup>(١)</sup>

ويفضح تعامل هؤلاء الشعراء مع الرموز المسيحية والإغريقية بطريقة إيجابية، فيقول: «ولكن موقفهم من رموز الديانات الأخرى مختلف تماماً؛ فهو إن لم يكن إيجابياً فليس - على الأقل - بالسلبى، ومن الطبيعي أن نلاحظ عندهم ما نلاحظه عند معظم الشعراء العرب المحدثين من سيطرة لرموز الديانة الإغريقية وأساطيرها على ساحة شعرهم»<sup>(٢)</sup>.

ويعلل أسباب تلك الظاهرة السلبية بالتقليد الأعمى للغربيين، فيقول: «وربما كان طغيان الرموز الإغريقية على شعرنا عامة يعود إلى طفيلانه عند الشعراء الغربيين الذين صلدوا إلينا الحداثة»<sup>(٣)</sup> خاصة وأن زعيم الحداثة، وهو إليوت، كان «يحتضن بتزمت العقيدة الكاثوليكية»<sup>(٤)</sup>.

وقريب من دراسة بسام ساعي دراسة الدكتور محمد ناصر التي عنوانها: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، وقد قسمها بآين:

لـ المؤثرات الأساسية في اتجاهات الشعر الجزائري الحديث: ويخلص الناقد بعد عرض لمراحل التأثير المختلفة إلى أن بعض شعرائنا قد راح، تحت تأثير الماركسية، يدعو إلى إجراء نوع من التصنيف والعزل على المستوى الرسمي للشعراء، مبيناً أن هذه الرؤية تذهب إلى حد «المطالبة باستخدام نوع من

(١) سامي: حركة الشعر الحديث في سورية، ص ٣٣٩.

(٢) نفسه / ٣٤٧.

(٣) نفسه / ٣٤٧.

(٤) نفسه / ٣٤٨.

الإرهاب الفكري»<sup>(١)</sup>، وعلل معاداتها للتراث والتنكر له ودعوى التميز والتفرد بعامل نفسي هو حرص الشباب على البروز على الساحة الأدبية<sup>(٢)</sup>.

ب - الخصائص الفنية: وقد عالج فيها التشكيل الموسيقي وتطوره، واللغة الشعرية والصورة والبنية العامة. ولاحظ بخصوص اللغة ظاهرة الضعف والبذاءة وكثرة الدخيل<sup>(٣)</sup>، وقد علل ذلك «بضعف التعليم الذي هو أحد الرواسب الاستعمارية ومخلفاته»<sup>(٤)</sup> من جهة، و«بدعوى تفجير اللغة وغيرها من الدعاوى التي ييشها فكر دخيل يهدف إلى تفجير هذه الأمة من داخلها»<sup>(٥)</sup> من جهة ثانية، كما لاحظ بخصوص الصورة الابتذال والحسية والشكلية والجمود والتقليد الأعمى للأسطورة اليونانية<sup>(٦)</sup>، وعلى الرغم من تعدد مصادر الصور عندهم كالقرآن والتراث، فلم يكن استخدامهم للرمز ناضجاً<sup>(٧)</sup>.

#### ٦- الاختيارات:

وهي غطت تقليدي في النقد الإسلامي العربي القديم تمجلى في «تلك الكتب النقدية التي وصلتنا تجمع بين طياتها نصوصاً أدبية أو قصائد شعرية كاملة، اختارها الناقد استجابة لحسه الفني، معتمداً في ذلك على ذوقه المدرَّب أحياناً، وعلى مقاييس نقدية تتناسب مع العصر الذي يعيش فيه أحياناً أخرى»<sup>(٨)</sup>.

(١) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص ١٧٧.

(٢) نفسه / ١٧٥.

(٣) نفسه / ٣٥٩-٣٩٣.

(٤) نفسه / ٣٦٠.

(٥) نفسه / ٣٩١.

(٦) نفسه / ٤٢٨-٤٨١.

(٧) نفسه / ٤٩١.

(٨) النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص ٦٣ (مخطوط ماجستير).

وهذا النمط له أهميته التي أقل ما يقال فيها: إنها تسهل عملية الاطلاع على

عيون القصائد الشعرية الإسلامية، وهي أنواع:

أ- سلسلة شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث: وبين يدي الآن منها الجزء السابع، وهو من تأليف أحمد عبد اللطيف الجدد وحسني أدهم جرار، وقد تناول هذا الجزء الشعراء: (علال الفاسي، عبد الله كتون الحسني، عدنان النحوي، زهير المزوق، كمال الوحيدوي).

إن هذا الجزء لم يتضمن مقدمة تعلل أسباب وقوع الاختيار على هؤلاء الشعراء من جهة، وعلى قصائد معينة من جهة ثانية، وتبين ما إذا كان للترتيب أهميته كما عودنا أصحاب الطبقات في النقد القديم كابن سلام الجمحي وغيره. على أن الناقدين لم يهملوا في اختياراتهما المقدمات التجزيئية التي تعرف كل شاعر على حدة، وقد توجي أحياناً، ولو من طرف خفي، بسر الاختيار؛ كأن يقولوا: «ما سمعت اسم المغرب أو قرأت عنه إلا تذكرت علال الفاسي، لقد ارتبط اسم المغرب في أذهاننا باسم هذا الرجل الفذ كما ترتبط الحوادث الكبرى بأسماء الرجال العظام»<sup>(٢)</sup>.

ب - سلسلة الصحوة الإسلامية التي أصدرت للدكتور محمد عادل الهاشمي فيما أعلم جزأين تحت عنوان: شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي - دراسة وتطبيق يحتوي كل جزء على مقدمة، إلا أن الأول منهما قد اشتمل على شعراء وأدباء قدماء، وهم: حسان بن ثابت، وكعب بن مالك الانصاري، وعمر بن عبدالعزيز، وعبدالله بن المبارك، والحسن البصري، ومحمد بن إدريس الشافعي. ويرى فيهم الناقد عوالم كانت مبشرة بالأدب الإسلامي، وخاصة منهم الشافعي الذي «قد جمع إلى ثراء النظر في التصور الإسلامي

(١) أحمد عبد اللطيف الجدد وحسني أدهم جرار: شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، ص ٧.



طلاقة الحس الأدبي، فقد كان له دوره البين في نتاج الأدب الإسلامي في عصره، وتأصيل نتاجه، وإغناء منسربه، والتبشير بعوالمه الهادية<sup>(١)</sup>. ويبدو لي أن الناقد لم يعط ما يكفي من الاختيارات؛ إذ اكتفى ببعض الأمثلة التي حاول أن يوضح بعض معانيها دون أن يتعمق في بنائها الفكري والفني، كأن يقول بشأن كعب بن مالك: «هذه قصيدة كعب بن مالك قد استعرضنا طرفاً من آفاقها الفنية والوجدانية»<sup>(٢)</sup>.

أما الجزء الثاني، فقد اشتمل على بعض الأدباء: شعراء وروائيين وكتاب مسرح معاصرين، وقد يكون لأحدهم إنتاج في أكثر من لون أدبي، فيشير إليها كما فعل مثلاً مع محمود مقلح، الذي درس نماذج من شعره ومن قصصه<sup>(٣)</sup> وقد نعود لبعض الجوانب المتعلقة بنقد النثر قصة ومسرحاً في موضع آخر.

#### جـ - كتاب الإعلام الخمسة:

هذا وقد استسمح القارئ علماً إن جعلت الكتاب القيم الإعلام الخمسة للشعر الإسلامي: العطار - رومي - السعدي - حالي - إقبال ضمن نقد الاختيارات على كبر حجمه (٤٧١ صفحة)؛ لأن مؤلفه قد نهج سبيل أصحاب الاختيارات، بل هو في عرض النماذج أفضل من سابقه، أحمد عبد اللطيف الجدد، وحسني أدهم جرار، ومحمد عادل الهاشمي، فهو - على سبيل المثال - في دراسته للشاعر إقبال بعد أن يقدم بدراسة عن حياته الاجتماعية والثقافية، يأخذ في عرض نماذج من شعره: (صوت إقبال إلى الأمة العربية، الثورة والوحدة، فقر الصالحين، السلطان مراد والمعمار أمام القاضي، فاطمة الزهراء،

(١) الهاشمي: شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي دراسة وتطبيق ج ١، ص ١١٠.

(٢) نفسه / ٤١.

(٣) نفسه / ج ٢ / ٧٦٣٩.

النشيد الإسلامي...<sup>(١)</sup>، وقد يعتمد الناقد أحياناً إلى اجتزاء أقسام من قصيدة طويلة<sup>(٢)</sup>، ولكنه قد يعرض النص كاملاً كما في «النص الكامل: مجلس شورى إيليس (١٩٦٣م)»<sup>(٣)</sup>. و«شكوى» و«جواب شكوى»<sup>(٤)</sup> وهما قصيدتان طويلتان (١٢٠+١٤٠=٢٦٠).

ويحتوي الاختيار - فوق ذلك - على نصوص عن الشاعر إقبال؛ مثل «لمحة عن حياة محمد إقبال للدكتور إحسان حقي الشامي»<sup>(٥)</sup>، و«خلاصات ومختصرات لبعض مطولاته»<sup>(٦)</sup>.

والكتاب يحتوي بعد ذلك على قسم بعنوان «الشعراء والشعر في اللغة الأردنية الباكستانية». والناقد هنا يخونه القلم، فيخرج عن طبيعة العنوان الأعلام الخمسة للشعر الإسلامي، فيحدثنا - معتمداً على اعتبار لساني لا ديني - فيقول: «ومن درس الشعر بهذه اللغة، عرف أن أولئك الشعراء، وإن اختلفت نحلُّهم ومذاهبهم وعقائدهم وأديانهم، ولكن قد كانت هنالك خصائص عامة تجمعهم جميعاً وتوحد بينهم، وكان ثمة ثقافة مشتركة في شبه القارة كلها، مع أن لكل إقليم لغته الخاصة، ولكن الأردنية قد كانت هي اللغة الجامعة التي تلتقي عندها الأقاليم كلها، ولكل شاعر ديوان أو أكثر...»<sup>(٧)</sup>.

(١) محمد حسن الأعظمي والصاوي علي شعلان (مترجمان): الأعلام الخمسة للشعر الإسلامي، ص ١٨-٣٤.

(٢) نفسه / ٦١-٦٢، ٦٦، ٦٨.

(٣) نفسه / ٩٦.

(٤) نفسه / ١١٢-١٣٠.

(٥) نفسه / ٤٢، ١٣٧.

(٦) نفسه / ٤٢.

(٧) نفسه / ٢٠٥، ٢١٥.

#### د - الاختيارات غير الموفقة:

ولكن هناك اختيارات لا أظن أنها موفقة، ذلك لأنها لم تكن قد استحضرت - كمقياس أساس - الجانب العقدي، ومن مثل ذلك: اختيارات محمد قطب التي ذيل بها كتابه القيم منهج الفن الإسلامي؛ إذ جعل ضمنها «رحلة إلى السوق» لطاغور، وهو يعلم أن «الطابع الهندوكي واضح فيها شديد الوضوح»<sup>(١)</sup>.

#### ٧- مواجهة النص:

ويعد هذا النمط النقدي أرقى وأكثر جدية من غيره من طرق النقد التطبيقي التي مر بنا الحديث عنها وعن نماذجها.

إن مواجهة النص تتميز بالشمول، والكمال، والعمق في الغالب، فهي تضع النص الأدبي - إن كان ديواناً كاملاً أو قصيدة كاملة - موضع التأمل من العنوان إلى آخر بيت أو مقطع، لا تدع - في الأصل - صغيرة ولا كبيرة تتعلق بالنص إلا ووضعتها تحت المجهر: الناحية المعجمية، الدلالات، الصوت، الإيقاع، الصور، المضامين، البناء الفكري، المعمار، التراكيب . . .

على أن لكل ناقد شخصيته المتميزة، وخلفيته الثقافية التي يستقي منها مفاتيحه النقدية، مما جعل طرق مواجهة النص تختلف بحسب ذلك، وبحسب المقاصد والغايات، وبحسب ما تقتضيه وسائل النشر، فقد نجد بعض المواجهات التي تنشر في مجلات غير متخصصة تعتمد الإيجاز، مما يجعلها أقل قيمة من غيرها التي تنشر في مجلة لا تستنكف عن نشر المقال أو الدراسة المطولة، أو التي أعدت أصلاً لتنتشر في كتاب، ففي مثل هذه الحال الأخيرة يملك الناقد

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٢٩٢.

الحرية الكاملة في أن ينتج نصاً كاملاً حول نص كامل، وعندئذ نجد النقد الراقى المستوفي لجميع شروط مواجهة النص.

وميتين من النماذج الآتية تلك الفروق المهمة التي قدمنا بعض أسبابها.

أ - مواجهة ديوان كامل:

وهذا أسلوب نجد مثله في تقديم القدس في العيون، إذ عمد الدكتور عماد الدين خليل إلى قراءة الديوان بعده مجموعة من القصائد تشكل نصاً واحداً له موضوع واحد وتجربة في الأصل واحدة وإن تعددت إخراجاتها «والشاعر هنا، إذ يتقدم لقراءته بهذا الدفق المؤثر العذب من القصائد، إنما يقدم لنا نموذجاً لاثنتين من الظواهر، بدأنا نلاحظهما في العقد الأخير على وجه التحديد في شعرنا الإسلامي: الديوان المتخصص الذي يحكي عن قضية واحدة، لا يغادرها إلى غيرها مهما كانت ممضة أو ملحة، والرصد المبكر للتجربة وهي بعد في العنوان.

ولشد ما يجد المنظور النقدي في الاثنتين معاً ظاهرة صحة وعافية فنية في الشكل والمضمون»<sup>(١)</sup>. إن الناقد هنا ليس بصدد تقديم ديوان بالطريقة التي رأيناها سابقاً، إنما هو ينظر إليه على أنه نص واحد، وقد ترتب على ذلك أن درس الديوان كما لو أنه يدرس قصيدة واحدة، فلذا تراه يقول: «جاء دور الديوان المتفرد الذي تتمحور قصائده كافة حول هدفها الواحد، تتجمع قدراتها التعبيرية لكي تغذي بؤرة واحدة تكون لها قدرة النار على الإضاءة والاحتراق، مضى عصر العدسات المفرقة التي تعطينا قصيدة هنا وأخرى هناك... تبشع أشعتها فلا تكاد تضيء، أو تحرق ريشما ينسحب وجدان القارئ أو السامع عن التعامل معها، أما هنا فإن أشعة الديوان كلها تتجمع لكي تقول - مع تغاير

(١) عماد الدين خليل: مقدمة ديوان: للقدس في العيون، للشاعر كمال رشيد، ص ٨٧.

الأصوات - شيئاً واحداً، تصرخ بكلمة واحدة، تعبر عن هدف واحد، وتصب في بؤرة واحدة»<sup>(١)</sup>.

وربما كان الناقد عماد الدين خليل في مواجهته لهذا النص على وعي كامل بأنه لم يكن «يقدم» الديوان بالطريقة المألوفة التي سبقت الإشارة إليها، وإنما كان «يواجه» الديوان على أنه نص، ويستخدم أسلوب المواجهة الذي يتميز بالشمول والكلية والثاني والتمحيص، أقول هذا لأني وجدته يصرح: «إن على الناقد أن يكون صلباً كالحديد وهو يتعامل مع (النص) لكي يفككه على مكث، ويستخرج دلالات كلماته ومفرداته، ويعرف - بالتقابل الموزون وبقوائم التضاد - نسب سيميائياتها»<sup>(٢)</sup>.

ثم إن عماد الدين خليل هنا قد درس الديوان، وقد استحضره أمام نظره كله منذ البداية، فأنت تراه يقول: «من البيت الثاني لأول قصيدة في الديوان «ثورة الحق» يرجو الشاعر أن تمسح هذه الثورة (العار والمخاوف عنا) وحتى مطلع آخر مقطوعة فيه «رصاصة القبيلة»<sup>(٣)</sup>.

ولذلك نجد أنه يعرض للقضايا الآتية بجد، وبهذا الترتيب (الهاجس الذي تنبض به القصائد + التوازنات بين العام والخاص + التوازن في البحور الشعرية + المعمار الشعري + لغة القصائد + الصورة الشعرية)<sup>(٤)</sup>.

ب - مواجهة قصيدتين لغرض الموازنة والمقارنة:

ومثال ذلك ما صنعه أحمد بسام ساعي حينما وضع دراسة على شكل

(١) عماد الدين خليل: مقدمة ديوان: القدس في العيون، للشاعر كمال رشيد، ص ٩.

(٢) نفسه / ١٠.

(٣) نفسه / ١١.

(٤) نفسه / ١١-٢٢.

موازنة أجزائها بين قصيدتين للشاعر نزار قباني، مجتهداً في أن تكونا متقاربتين في موضوعهما وزمن تأليفهما، على أن تكون إحداهما خليلية والثانية من التوقيع<sup>(١)</sup> والغرض من ذلك هو البرهنة على صلاحية القصيدة الخليلية أو عدم صلاحيتها لأن تكون من شعر «الثورة» ولذلك ينتهي من تحليلهما إلى التساؤل الآتي: «فهل كانت قصيدة نزار الثانية من شعر الثورة إذ كانت قصيدته الأولى من شعر: الإثارة؟» إن «الثورة» في الشعر الحديث لا تعني أن يجعل الشاعر من قصيدته بلاغاً انقلابياً حاداً، أو منشوراً سياسياً منفعلاً، إنها إحياء لا تصريح، ورمز لا توضيح، وطرق جديدة في التعبير تختلف تماماً عن طرق التعبير التقليدية في شعر «الإثارة»، إنها تستعين بالحوار بأنواعه، والحركة بأنواعها الزمانية والمكانية واللغوية والعروضية، وتميل إلى الاستعانة بالتراث الشعبي وبالتراث الرسمي من شعر أو نثر، والتعبير بأساليب لغوية جديدة... وصياغة الصورة صياغة رمزية حديثة مع مزيد من التركيز والتكثيف في هذه الصياغة.

... وهكذا يمكننا أن نحكم على نزار قباني بأنه لم يستطع - وربما لم يحاول - في قصيدة التوقيع أن يكون ثورياً... أما قصيدة نزار الخليلية، حيث يتحقق الانسجام بين الشكل والمضمون فقد... أثارنا حقاً، وتمكن من إبراز عنصر الإثارة في القصيدة، لأن غنائته وجدلت الشكل العروضي المناسب<sup>(٢)</sup>.

ومن الملاحظ أن المقاربة النقدية هنا قد واجهت النصين مواجهة كاملة من جهة المضمون، ولكنها كانت قد قصرت في دراسة الشكل بعض التقصير، فنحن نجد مثلاً يذكر - وهو بصدد تحليله للقصيدة الثانية «حوار مع أعرابي أضاع

(١) سامي: حركة الشعر الحديث، ص ١٦٣.

(٢) نفسه / ١٧٢-١٧٣.

فرسه» - أن نزار قباني يسرد هنا رموزاً عديدة تشير إلى التراث الذي يرى فيه سلبية مميّزة، وهذه الرموز ما كانت القصيدة الخليلية «إفادة في محكمة الشعر» لتستوعبها جميعاً، ولو فعلت لأحسنا بأنها خرجت عن وقارها التقليدي. إن إطار الوزن والقافية يكاد يفرض نفسه على كل جديد يحاول أن يعبر إلى القصيدة<sup>(١)</sup>.

بهذا الشكل تمت دراسة الناقد أحمد بسام ساعي، معتمدة على المقابلة والموازنة التي ربما استوحى فيها منهج الأمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحري. وهناك دراسة أخرى لا تقل أهمية عنها قام بها محمد الحسناوي، وازن فيها بين قصيدتين ورسالة تتفق في الموضوع وتختلف في الرؤيا والتصور<sup>(٢)</sup>.

جـ - مواجهة نص قديم بالأدوات الإسلامية الحديثة: ومثالها هنا هي: «دراسة لقصيدة الخطيئة القصصية في الكرم» للناقد عودة السله منيع القبسي، الذي ضمن كتابه تجارب في النقد الأدبي التطبيقي مجموعة من الدراسات التي تواجه النص اخترنا منها هذه، بسبب أن صاحبها لم يدرسها من زاوية واحدة كما فعل مع بعض الدراسات، ولكنه تناولها من خمسة جوانب هي:

١- دراسة من حيث هي فن قصصي يستوفي القصة من أبطال، وحوادث وصراع وعقدة وتشويق، بحيث كانت العقد تحل بتدرج مناسب، لا يفاجئنا فيها بنتيجة، وإنما يجعلنا نرقبها.

٢- دراسة من حيث هي فن تعبير، له لغته الشعرية الإيحائية التي كانت ألفاظها على قدر معانيها.

٣- غاية القصيدة ومقاصدها التي منها ربما «تخليد: قيمة الكرم، أو «شحن عزائم الأغنياء للبلد».

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث، ص ١٦٩.

(٢) محمد الحسناوي: في الأدب والأدب الإسلامي، ص ٥٨٤.

٤- تعليقات، ومنها أن القصة خيالية وليست واقعة، وأنه تأثر فيها بقصة سيدنا إبراهيم على اختلاف في المغزى.

٥- مآخذ: ومنها أن التضحية بالابن من أجل الشهرة ليست من قيم الإسلام، وأن المضامين لم تكن عميقة متعددة الأبعاد، وربما كانت ذاتية.

ومع ذلك، فإن الناقد قد وصل إلى أن «هذه رائعة الحطّية بما تمثل من روعة في تصميم الهيكل القصصي، ومن روعة في انتقاء الألفاظ والتعابير التي ألبسها إياها، حتى بدت من أروع القصص الشعري في أدبنا العربي القديم، ولا تريب بعد ذلك في أن قيمتها الفنية تصميماً وتعبيراً أرجح من قيمتها الفكرية غايات ومضامين»<sup>(١)</sup>.

د - مواجهة نص بالاعتماد على الأدوات النقدية الغربية المعاصرة بعد محاولة أسلمتها:

ويمكن أن نضرب لذلك مثلاً بدارستين: إحداهما لمحمد إقبال عروبي من كتابه جماليات الأدب الإسلامي، والثانية لمحمد مفتاح من كتابه: دينامية النص.

ولكننا سنكتفي بعرض دراسة محمد إقبال عروبي، لوضوح الأسلمة فيها أكثر من الدراسة الثانية التي استغرقت فيها الاتجاهات الغربية المعاصرة هذا الناقد فلم يستطع أن يتخلص منها، سواء بالنسبة لدراسته «نمو النص الشعري: قراءة في قصيدة «القدس» لأحمد الحجاطي»<sup>(٢)</sup> أو «الحوادث في النص الشعري» وهي دراسة للحوارية بين نصين: أحدهما لأبي نواس، وثانيهما لابن الخطيب»<sup>(٣)</sup>.

والدراستان تحتويان على مقدمات نظرية تتبعها مقاربات «إنجازية» تطبيقية،

(١) القيسي: تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص ٦١-٧١.

(٢) محمد مفتاح: دينامية النص، ص ٩٠-٨٠.

(٣) نفسه / ١٠٢-٨١.



ولكن الذي يلاحظ أن الناقد لم يستغل في مواجهة النص الخلفيات الثقافية للمصطلح الإسلامي الذي استخدمه مثل «المقاصد»، بقدر استغلاله لخلفيات المصطلح الغربي، مما زهدنا في الإتيان به هنا بوصفه مثلاً. لذا تجاوزناه لنص نقدي تبدو الإسلامية فيه أوضح، وهي:

«المقارنة التطبيقية لقصيدة النبي وعصر التكنولوجيا: للشاعر: حكمت صالح»، هذه الدراسة التطبيقية قام بها الدكتور الناقد محمد إقبال عروي، وقد تناول النص بالنقد من تسعة جوانب: (النص، التشكيل المكاني للقصيدة، التكثيف وتداخل النسخ، الثنائية التي بني عليها النص، الإيقاع، الصورة الشعرية، السلبيات الملاحظة على النص، حياة الشاعر<sup>(١)</sup>.

أما النص، فيتألف من (٢٦) ستة وعشرين مقطعاً عرضت بخط واضح يتميز عن الخط الذي كتب به التحليل، وقد شكل النص شكلاً كاملاً يجمع بين النطق النحوي والصوتي للكلمات والجمل كما في هذا المقطع الأخير من القصيدة:

سَيِّدِي لُطْفًا  
إِذَا تَسَمَّحُ أَحْكِي كَلِمَتَيْنِ  
إِنَّ وَضْعاً عَالَمِيًّا  
مِثْلَ هَذَا هَدَّوهُ بِالْفَنَاءِ  
لَمْ يَعْذِ يَمْلِكُ إِلَّا دَمْعَتَيْنِ  
رَفَعَتْهَا كَفَّهُ نَحْوَ السَّمَاءِ  
عَلَّهَا تَبَعْتُ لِلْأَرْضِ نَبِيًّا !  
يُخْرِجُ النَّاسَ مِنَ الظُّلْمَةِ لِلنُّورِ  
ثُمَّ يَرْعَى حَقَّ إِبْدَاعِ الْعَصُورِ

(١) إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٤٣ - ١٨٢.

ليس من شك في أن الكتابة المتظمة الواضحة المشكولة بهذه الطريقة ما يساعد على التلقي والتأمل والتلوق.

أما حديثه عن «التشكيل المكاني للقصيدة»، فقد دار حول ثلاث نقاط:

أ- البناء الدائري الذي بين أنه من الناحية النظرية يتحدد «في الانسجام الحاصل بين بداية القصيدة وخاتمتها، بحيث يصب الجزء الأخير في الأول، وتستمر الدورة على تلك الشاكلة». وأخذ في التطبيق ليرينا من كذب كيف تحققت هذه الخاصية في قصيدة الشاعر حكمت صالح، إذ إن الشاعر «في البداية يرسم لنا مشهداً «تراجيدياً» شبيهاً بالممارسة المسرحية، يجسد فيها الحالة المتردية للجزيرة العربية قبل بعثة النبي ﷺ:

حيث (لا كسرى أنوشروان) ... لا (قيصر)

يشفي الناس من هذا الوباء

أفة تلتهم الأرض التهاما

لا دواء في المداخر

ووراء السور قد عم البلاء

يؤذن الإنسان في كل مكان بالفناء

ولقد كان الإسلام نقضاً لهذه الحالة.. غير أن الحضارة الحديثة انحرفت عن هذا المسار... وتصبح النتيجة الحتمية المرتقبة هي في انتظار (النبي / الإسلام) الذي:

يخرج الناس من الظلمة للنور

ثم يرعى حق إبداع العصور

الأمر الذي يساعد على إعادة تكوين المناخ التاريخي المعلوم بصورة شاعرية

متفردة تجسّد الخصوصية الجوهرية للإبداع الشعري من جهة، وتفسح المجال أمام توظيف التاريخ توظيفاً شعرياً ورمزياً ودلالياً من جهة أخرى<sup>(١)</sup>. وعن طريق البرهنة على تحقيق البناء الدائري، برهن الناقد على تحقق الانسجام بين أجزاء القصيدة، ومن ثم «الوحدة العضوية».

ب - أما المقاطع، وهي النقطة التي تناولها بعد ذلك ليشير إلى أن «التقطيع جاء منسجماً مع الجو النفسي والحضاري الذي تستوعبه القصيدة»، وهو الجو المخنوق الذي يتناسب مع المقاطع المغلقة إلا المقطع الأخير الذي جاء «منفتحاً كانفتاح الأمل الذي يشع من أبياته» وهذا في رأي الناقد معلم من معالم «فرادة الشاعر؛ إذ استطاع أن يحقق الانسجام الكلي بين التشكيل المكاني للقصيدة وبين فضائها النفسي الدلالي»، ويرى محمد إقبال عروبي أن الشاعر قد استفاد هذه الخاصية التي أعطته الفريدة من تشكيل الآيات في سور القرآن الكريم تشكيلاً مكانياً خاصاً.

ج - وأما الثنائية الضدية التي يشير إليها الناقد في «الوضع السلبى للعجزية العربية في الطرف الأول، ودعوة (النبي/ الإسلام) في الطرف الثاني، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجزء الأخير حيث يقيم الوضع الحضاري الراهن بكل سلبياته طرفاً لثنائية ضدية يشكل الأمل في انبعاث (النبي/ الإسلام) حديثاً طرفها الثاني، وبين هذين القسمين، وفي منتصف القصيدة يقيم الشاعر ثنائية من نوع آخر بين (الحب = الإيمان) وبين (الإلكترون = العلم) يمكن تسميتها (ثنائية توافقية) ... هذا فضلاً عن ثنائيات ضدية أخرى جزئية تنبثق من الأصلين السابقين، الضدية والتوافقية، ولكن الناقد يشير إلى أن هذه «الثنائيات تتجمع

(١) إقبال عروبي: جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٦٤.

فيما بينها لتشكل . . . ثنائية أساسية تندرج ضمن مقولة: (الانهيار/ الانهيارات)، على أن الناقد يرى أن هذه المقولة التي شاعت في «النقد الأسطوري»، والتي أصبحت «كونية الدلالة»، «مفهوم لا يعانقه الأدب الإسلامي، خاصة في ظل الاختلاف القائم حول تحديد مفهوم الأسطورة، ومدى مصداقية دلالتها في العمل الفني».

وبهذا ينتهي الكلام عن النقطة الثانية في المقاربة، والتي تناولت التشكيل المكاني بالاعتماد على دراسة البناء الدائري والمقاطع والثنائية الضدية، وهي - كما ترى - عناصر وأدوات فنية يستخدمها النقد الغربي المعاصر، غير أن الناقد كان يحركها في ظل التصور الإسلامي الواضح.

أما النقطة الثالثة في المقاربة النقدية، فقد اعتنى فيها الناقد بتكثيف «مأساة الانهيار الحضاري وتمسيدها في شكل نسيج متداخل الخيوط» من جهة، وعني فيها بتداخل العوالم الممتدة عبر التاريخ منذ الجاهلية إلى عصر التكنولوجيا من جهة ثانية، وهذا في رأي الناقد مما يحفظ القصيدة من التفكك الذي تعاني منه القصيدة الحديثة.

والنقطة الرابعة: عودة إلى الثنائيات للتركيز على أكبر ثنائية، وهي تلك التي تنمو بين (الواقع والذاكرة)، أو الحاضر العربي والإسلامي السليبي، والماضي الإسلامي الإيجابي؛ إنها ثنائية «بين واقع الشاعر وذاكرته، بين الواقع المقل بالسلبيات، وبين الذاكرة التي تتعرض داخلها صور إيجابية للحضارة الإسلامية».

وعن طريق هذه الثنائية يشير الناقد إلى جانب مهم فيها، وهو قلق الشاعر وحيرته في أن يجمع بين طرفي الثنائية، (الماضي / الحاضر) أو (الواقع / الذاكرة) فيلتمس ذلك في «الرمز» التاريخي، فلذا هو «لا يجد معادلاً

موضوعياً للرموز التي يحملها في ذهنه؛ مثل: خالد بن الوليد، وسعد بن أبي وقاص، ويحس بأنها أصبحت نكرات في هذا الزمان، والناقد يلغض في هذه الحال إلى لعبة لغوية تقوم بوصفها ثنائية جزئية تعادل ما لم يعادله الرمز المفقود، وتلك ثنائية (المعرفة/ النكرة) إذ استعمل الشاعر كما يرى الناقد النكرة عن قصد في موضع المعرفة، وذلك في «المنادى التالي: يا خالداً، يا سعداً، ونصب المنادى هنا يخالف قاعدة حكم المنادى فخالد وسعد معرفة، والمعرفة، أي العلم المفرد، في حالة النداء يبنى على ما يرفع به... واتصال الحالتين معاً (النكرة/ المعرفة) في منادى واحد يكشف أبعاد النكران الذي تتمتع به تلك الرموز في زماننا الحاضر.

ومن خلال الثنائية الكبرى (الواقع/ الذاكرة) يعتمد الناقد إلى لفظة أخرى في النص، وهي «التناص» إذ إن قول الشاعر كما يرى الناقد: «حفظتني آية من سورة الفتح» يمثل علاقة تناص مع قصيدة حسان بن ثابت الهمزية:

فإمّا تُعرِضُوا عنا اعتمرنا      وكان الفتحُ وانكشفَ الغطاءُ

أي إن هذا التناص «يؤكد على الشحنة الحضارية التي تحملها لفظة «الفتح» باعتباره لحظة (الانهيار/ الانبعاث) (السقوط/ النهضة) (الفناء/ النماء) بين عالمين متباينين».

والنقطة الخامسة هي «الإيقاع»، وفيها يشير الناقد إلى قدرة الشاعر على استغلال الطاقة الصوتية عن طريقة «التكرار»، ولاسيما حين يرتبط «الإيقاع بالوزن» ليجد حتى للفظه الناشئة في الاستعمال، مثل «الإلكترون» مكاناً منسجماً مع تفعيلة «فاعلاتن» المسيطرة على بنية القصيدة، ويضرب لذلك أمثلة لبيان تكرار هذه الظاهرة بقول الشاعر:

فأنت تشبك الأسلاك

في أعماق أعماقي

وتسري الكهرباء

ثم يعلق «فالهزمة المتكررة أكثر من أربع مرات، وحرف الشين في البيت الأول، ولفظة «أعماق» المترددة مرتين، والكاف الحاضر عبر أنغام ثلاثة، والراء مرتين، كل هذه الأنغام المتساوقة تخلق جواً إيقاعياً منسجماً يساهم في تمثل الصورة، هذا بالإضافة إلى انسجام البنية الإيقاعية، وقد يتجلى ذلك بوضوح في الكتابة التالية للمقطع السابق:

فعلاتن، فعلاتن فاع

لاتن، فاعلاتن، فا

علاتن، فاعلات

ويغيب كل تنوء أو تكسر يسطح البنية الإيقاعية».

وفي النقطة السابعة يدرس الناقد «الصورة الشعرية»، فيقدم لها بحديث نظري موجز يتناسب مع طبيعة الدراسة التطبيقية، فيقسم الصورة قسمين:  
أ - الصورة البسيطة: وهي التي لم تتجاوز سطح الإدراك من فقر في الخيال، وعجز عن إدراك العلاقات بين العوالم المتناقضة.

ب - الصورة التركيبية: وهي عكس الأولى، إذ تدرك العلاقات الخفية بين جميع قضايا الوجود، وتضبطها في صورة متكاملة لا تدرك إلا بالتأمل الدقيق.  
وبعد هذا يعود الناقد إلى التطبيق على قصيدة حكمت صالح، ليبين «أن الشاعر هنا حريص على أن يتعامل مع الصورة تعاملاً يقطعاً يخرجها من دائرة التسطح والسذاجة التي لا تتعدى التشبيه، ويحملها مشتعلة إلى عوالم ممتدة في

الفضاء الشعري قد تؤول إلى نوع من الغموض والإغراب، ولكنها تفقد توجهها في جميع الأحوال.

على أن الناقد يشير إلى أن الشاعر حكمت صالح لم يتخلص تماماً من الصورة البسيطة كما في قوله:

فغَطُّوا مثل أهل الكهف  
في قَبْرِ السُّبَّاتِ

وهنا أجد الناقد يرمي على هذه الصورة دون أن يعير أدنى اهتمام لهذا الخلط الذي يحدثه النشار القائم بين كلمة «فغطوا» ودلالة «أهل الكهف» المشعة المشرقة بسبب كون رقاد أهل الكهف أقرب إلى البقطة، قال تعالى: ﴿وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاطًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقِلَبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ﴾ [الكهف: ١٨]. قال الشيخ محمد علي الصابوني: «أي لو رأيتهم أيها الناظر لظننتهم أيقاظاً لتفتح عيونهم وتقلبهم والحال أنهم نيام»<sup>(١)</sup> وقال محمد حسين فضل الله: «قيل: إنهم كانوا مفتوحين العين حال نومهم كالأيقاظ»، وقال بعد ذلك في حال نوم كليهم كما دلت عليه الآية ﴿وَكَلْبُهُمْ بِمِصْرٍ ذِرَاعِيهِ بِالْوَصِيدِ﴾ «أي ببناء الكهف تماماً كما لو كان جالساً في حالة استرخاء وتطلع وانسجام وحراسة»<sup>(٢)</sup>.

ومعنى كل ذلك أن نوم أهل الكهف يوحى بالحياة لا بالموت، ولذلك قال تعالى بعد ذلك: ﴿لَوْ أَطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمَلَكْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا﴾ [الكهف: ١٨] أما «الغطيط» فيدل على نوم كالموت، ولهذا استخدمه امرؤ القيس في تصوير حالة رجل لا يفيق من نومه، والغرباء في بيته يعشون ويتكهنون

(١) الصابوني: صفوة للتفسير ١٨٥/٢.

(٢) محمد حسين فضل الله (تفسير) من وحي القرآن ٣١٠/١٤.

حرمته، وهو ينفطُ كالبكر، فقال:

يغفُّ غطيط البكرُ شدَّ خناقهُ      لِيَقْتَلَنِي والمرءُ ليس بقتال

فالشاعر هنا يشبه غطيط هذا الزوج المغيظ المحتق أو صوته بغطيط البكر، وهو الفتى من الإبل الذي يُشدُّ حبل في خناقهِ لترويضه وتدريبه<sup>(١)</sup>. وقد كانت كلمة «يغفُّ» هنا منسجمة مع الصورة «غطيط البكر»، في حين ظهر نشارها في الصورة السابقة، حتى دل على رداءة الصورة الرمز «أهل الكهف».

هذا وفي النقطة الثامنة عرض الناقد لسلبيات القصيدة، وقد تمثلت في تكرار الأسلوب الخبيري على مستوى «النسق البنائي» مثل قول الشاعر: «إن في الأرض الحجازية - إن أبناء البشر - إن قومي...» فهذا النوع من التكرار قد أدى إلى شيء من «الروتين والرتابة» كان بإمكان الشاعر أن يتجاوزه لو تجنب ذلك.

وفي النقطة الأخيرة لجد الناقد يعرض - على غير المعتاد - حياة الشاعر، ويتحدث عن آثاره التي ذكر منها: بطاقة إلى شاطئ الذكريات، نقاط على أبجدية الحنين، رحلة الدفوف والمرايا، نافذة على الأدب الإسلامي...

تلك هي الدراسة التي قدمها محمد إقبال عروي بوصفها مواجهة ومقاربة للنص الشعري ضمن ما قدمه في كتابه الذي يجمع بين التنظير والتطبيق على النصوص الأدبية شعراً ونثراً، حاول أن يستلهم في منهجه الأدوات النقدية الحديثة، فأصاب في بعض، ولا شك أنه أخطأ في بعض الاجتهادات كتأخير الحديث عن حياة الشاعر إلى آخر نقطة في الدراسة، وقد كان أولى بها أن يقدمها ليستفيد منها في تحليل النص، إذ إن علاقة الكاتب بنصه أساسية، لا سيما وأن المنهج الإسلامي يؤمن برسالة الأدب، ومن ثم يحمل الكاتب

(١) عبدالعزيز عتيق: علم البيان، ص ٦٦.



مسؤولية الكلمة، كما أن الناقد لم يتبع في دراسته الآليات لتنمو دراسته مع نمو القصيدة ليقدمها لنا - أولاً - من جهة نظره من حيث هي نص مترابط وأفكار ومشاعر متسلسلة، ولعلنا نجد بعض ما أهمله عند الناقد عبد الباسط بدر<sup>(١)</sup>.

هـ - نموذج للنقد التطبيقي الإسلامي الجاري على القصيدة التغريبية.

لقد ضمن الناقد عبد الباسط بدر كتابه مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي دراسة تطبيقية كان عنوانها الفرعي: تحليل لقصيدة «الناس في بلادي» للشاعر صلاح عبدالصبور.

وقد انتخبناها نموذجاً للنقد التطبيقي الإسلامي حول الشعر؛ لأنها تواجه النص مواجهة كاملة، لكنه هنا يُعنى بالمستوي الفكري والعقدي أكثر من عنايته بالتشكيل الفني، فقد عرض القصيدة كاملة، ثم أخذ يحلل أبياتها كما في قوله: «تبدأ القصيدة بعرض صورة متناقضة للناس في بلاد الشاعر، فهم عصبيون فيهم حدة وشراسة «جارحون كالصقور» يسيطر عليهم الانفعال البدائي في كل مظاهر سلوكهم»<sup>(٢)</sup>. ولاشك أن تحليل الناقد لهذه القصيدة كان ناضجاً جداً - من جهة التحليل الفكري - ولكن ما يؤخذ على الناقد هو تقوقعه في دائرة المضمون فلم يخرج منه إلى الشكل، وهو يعلم أن الشعر شكل ومضمون، وأن تحليل المضمون في غياب الشكل لا يفي حتى بالمضمون نفسه.

نعم قد نجد الناقد يشير بإيجاز شديد إلى الترابط والوحدة والتناسق، وما إلى ذلك، مما هو من صميم خصائص الجمال التي أكد عليها علماء الجمال<sup>(٣)</sup>، ولكن ذلك لا يتعدى الإشارة الخاطفة التي لا تفي بالدراسة؛ كقوله مثلاً: «إذن

(١) عبد الباسط بدر: مقالة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٦٤.

(٢) نفسه / ٦٦.

(٣) انظر مثلاً: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ١٢٠، أندريه ريشار: النقد الجمالي، ص ٤٣،

دني هوميان: علم الجمال، ص ١٢٨.

ليس في الصورة ما يوحي بالتناسق بين المقدمة والتسائج، وعلى العكس من ذلك تحاول الصورة أن توحى بالتناقض الكبير بينهما<sup>(١)</sup>.

ونقده للشاعر بعد ذلك يعد من أنضج ما يقرأ في مجال النقد الإسلامي، فالناقد يقف عنده اللحظات التي تحتاج إلى إنارة القارئ ليشير إلى خلل في تصور الشاعر، فيقول: «وعَجَزُ الشاعر عن فهم غاية الحياة مرتبطٌ بخوفه الشديد من الموت، فهو لا يملك تصوراً يفسر له علة وجوده، ولا إيماناً يشرح له قضية الموت والعالم الذي وراءه، لذلك تحولت قضية الموت عنده إلى صدمة موجهة، لا يدري كيف يتخلص منها»<sup>(٢)</sup>.

والناقد يقف أحياناً عند دلالة بعض الكلمات التي ترتبط دلالتها بالعقيدة، كتعليقه على قول الشاعر:

ومد عزيرل عصاه

بسرّ حرقيّ «كن» بسرّ لفظ «كان»

وفي الجحيم دحرجت روح فلان

بقوله: «وحرفاً «كن» يوحيان بالإرادة الإلهية المطلقة، استناداً إلى قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ [يس: ٨٢]، ولفظة «كان» توحى بما تم إنشاؤه بقسرة الله عز وجل، فالأمر هنا إرادة جديدة تنسخ إرادة قديمة، وصاحب الإرادة في الحالتين واحد: الله المحيي والمميت»<sup>(٣)</sup>.



(١) مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٧٢.

(٢) نفسه / ٧٣.

(٣) نفسه / ٧١.

## الفصل الثاني نقد الفصاة

### الكم والنوع

المؤلفات والدراسات النقدية التطبيقية في مجال القصة كثيرة، ولعل الكثرة من شأنها أن تعطي التنوع، وأرى أن السبيل إلى التحكم في ذلك هو اعتماد منهج يتبع النقد واحداً واحداً، بدلاً من الأسلوب الذي اتبع في نقد الشعراء لأن ذلك يعيننا على معرفة تطور النقد وتميزه:

#### ١- سيد قطب:

تحت عنوان «في عالم القصة والرواية»<sup>(١)</sup> كتب الناقد سيد قطب مجموعة من الدراسات حول أعمال إبداعية لعشرة كتّاب، منها ما يوصف بأنه قصة، ومنها ما يوصف بأنه رواية، وقد احتوت دراسات سيد قطب بهذا الكتاب أربعة عشر عنواناً هي: على هامش السيرة، أحلام شهرزاد، شجرة البؤس لطف حسين، ويجماليون والرباط المقدس لتوفيق الحكيم، وإبراهيم الثاني للمارني، والرواية الشعرية بين شوقي وعزيز أباظة، والعباسة لعزیز أباظة، وسارق النار لخليل هنداري، وخان الخليلي لنجيب محفوظ، ومليح الأكبر لعادل كامل، وبنات الشاطئ لمحمود تيمور، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، وهمزات الشياطين لعبد الحميد جودة السحار.

وتحت عنوان «النقد التطبيقي»<sup>(٢)</sup> يستشهد الدكتور أحمد إبراهيم الهواري في

(١) سيد قطب: كتب وشخصيات، ص ١٠٣.

(٢) أحمد إبراهيم الهواري: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص ١٦٠، ١٦٧.

١٨٠، ١٩١، ٢٠٠، ٢٠٣.

كتابه: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر بست دراسات في نقد الرواية والقصة للناقد الإسلامي سيد قطب غير تلك التي نجدتها في كتب وشخصيات هي (سارة ١ وسارة ٢ للعقاد، كفاح طيبة والقاهرة الجديدة وزقاق المدق لنجيب محفوظ، وفي قافلة الزمان لعبد الحميد جودة السحار).

وقد ذكر له الباحث الناقد عبدالله عوض الخباص في كتابه سيد قطب: الأديب الناقد مجموعة أخرى من المقالات النقدية، منها النظرية ومنها التطبيقية التي تناولت الأدب شعراً ونثراً، نذكر منها: دعاء الكروان، والحب الضائع لطله حسين، والذئاب الجائعة وهي مجموعة قصصية لمحمود بدوي<sup>(١)</sup>.

بل إن اهتمامه بالنقد التطبيقي جعل الصحافة تخصص له عنوانين ثابتين في الرسالة والأهرام، هما «في عالم الشعر»، و«في عالم القصص»<sup>(٢)</sup>.

وعلى الجملة، فإننا إذا قرأنا قول عبد الباقي محمد حسين: «بلغ عدد القصائد والمقالات التي جمعتها هنا - يعني ببليوغرافيا عن سيد قطب - أربعمئة وخمسة وخمسين مقالة وقصيدة وزعت على تسع عشرة دورية»<sup>(٣)</sup>، ندرك الكم الهائل الذي تركه سيد قطب، الذي كان ناقداً فذاً يتسم نقده بالموضوعية، واعتماد الموازنة والمقارنة، والاهتمام بالملاحظات التاريخية، والخصائص الفنية، وعلاقة النص بشخصية كاتبه، ولعل نقده الفقهي اللغوي كان أبرز من الملاحظات التاريخية<sup>(٤)</sup>، وقد يكون من النقاد القلائل الذين يبدعون حين ينقدون، حتى قال عنه غالي شكري: «سيد كان يبدع حين يتناول أثراً إلى حد كبير»<sup>(٥)</sup>. ولقد كان

(١) عبد الله عوض الخباص: سيد قطب الأديب الناقد ص ٢٤٨-٢٤٩.

(٢) عبد الباقي محمد حسين: سيد قطب حياته وأدبه، ص ٢٧٢.

(٣) نفسه / ٤٠١.

(٤) عبدالله عوض الخباص، السابق، ص ٢٤٦-٢٤٩.

(٥) نفسه / ٢٤٩.

نقله يتسم بالشمولية التي ربما كانت بسبب المجالات الثقافية الواسعة التي كان يعنى بها، ولذلك وصفه صلاح عبدالفتاح الخالدي بقوله: «والمساحة العريضة التي جال فيها سيد تدل على باعه الطويل، وذوقه السليم ودأبه العجيب وثقافته الواسعة، فقد نقد مختلف التخصصات العلمية: الشعر والقصة والرواية والدراسة المسرحية والترجمة والتاريخ والدراسات النفسية والفلسفية والإنسانية والتراجم والسير والبحوث والمقالات، وغير ذلك من فنون الأدب والعلم والمعرفة»<sup>(١)</sup>.

وقد كان ينشط في مجاله النقدي وهو يرسم لنفسه منهجاً ومقاصد يتوخاها في أي عمل نقدي، وذلك بسبب إيمانه العميق بجدوى ذلك، إذ قال في مقدمة كتب وشخصيات: «للقائد عملان أساسيان: عمله في الجوانب العامة، وعمله مع كل مؤلف على حدة.

فأما عمله في الجوانب العامة، فهو التوجيه والتقويم، ووضع الأسس وتشخيص المذاهب وتصوير أطوارها ومناهجها.

وأما عمله مع كل مؤلف، فهو وضع «مفتاحه» في أيدي قرائه الذين يقرؤون أعماله مستفرقة، ولا يدركون الطبيعة الفنية التي تصدر عنها هذه الأعمال، ولا يتعرفون إلى شخصيته المميزة الكامنة وراء كل عمل، وهذا المفتاح ضروري للتعريف بالأديب، وإلا كان النقد عملاً جزئياً ليس وراءه كبير طائل بالنسبة للقراء، ونقد كتاب دون تصوير «الشخصية» القائمة من وراءه إنما هو عمل ناقص لا يؤدي إلى شيء»<sup>(٢)</sup>.

وسأتناول هنا عمليتين له، أحدهما يعد من أعماله النقدية الأولى، وثانيهما من أعماله الأخيرة التي سبقت فترة منعه من النشر والكتابة، وأدت إلى ما يشبه

(١) الخالدي: سيد قطب الشهيد الحي، ص ٢٠٠.

(٢) كتب وشخصيات، ص ٦.

النفي بسبب تكوينه وإصداره سنة ١٩٤٧ مجلة الفكر الجديد، التي تهاجم النظام، مما أدى إلى «سحب رخصة للمجلة» ثم الأمر بالاعتقال، ثم تكليفه بمهمة في أمريكا تخلصاً من نشاطه<sup>(١)</sup>.

#### ١ - سارة للعقاد (١٩٣٨):

هذا المقال ليس أول مقال لسيد في مجال النقد التطبيقي، إذ سبقه قبل ذلك مقالات متعددة، لعل أولها - كما يقول عبد الباقي محمد حسين - كان عام ١٩٢٨ تحت عنوان «غزل الشيوخ في رأي العقاد»<sup>(٢)</sup> ثم تلتها، إذا اعتمدنا ببليوغرافيا محمد حسين، مقالات كالاتي: (من ١٩٢٩-١٩٣٨ بالترتيب السنوي: ٩+٩+١+٢+٤٩+٥+٥+٣١=١١١) منها في مجال القصة والرواية حواء بلا آدم لمحمود طه لاشين (الأهرام ١٩٣٤)، ومنها يوليو لمحمود كامل للحامي وسعادة الأسر لتولستوي، ووحى الرمال لعزمي إبراهيم (الأهرام ١٩٣٤)<sup>(٣)</sup> ولكننا اخترنا مقاله ذلك «سارة»: عباس محمود العقاد لمميزات نريد أن نضع عليها ملامسنا في هذه العجالة.

لقد كان العقاد شاعراً وكان قاصاً، مما جعل سيد قطب يعمد إلى تقييم روايته وتحليلها مستعيناً بشعره، مما يؤدي إلى ما يمكن أن نعبه «تناصباً» في مجال النقد التطبيقي، وهي عملية يلجأ إليها الناقد من أجل أن يكتن القارئ من «الفتاح» الأساس في فهم أعمال العقاد، ومن هنا نجد ينظر إلى شخصية البطل في رواية سارة على أنها هي «شخصية العقاد» نفسه كما يصورها شعره الغزلي، فيقول بعد تحليل نفسي لبطل القصة، وبعد استشهد بشعر للعقاد «وإذا

(١) الحياص: سيد قطب الأديب الناقد، ص ٩٩.

(٢) عبد الباقي محمد حسين: سيد قطب حياته وأدبه، ص ٢٦٩.

(٣) نفسه: ببليوغرافيا الكتاب، ص ٤١٥-٤٠٢.

كنت لا أستطيع أن أستقصي الحالات النفسية في القصة، فلا بد أن أشير إلى حالة الشك من ص ٢٤ إلى ص ٢٧ في القصة، وأن أنصح طلاب الأدب النفسي الرفيع بمراجعتها وقراءة قصائد: «يوم الظنون ص ٣٢٧، والحب المريب ٣٢٨ من الديوان»<sup>(١)</sup>. وبذلك يصل إلى أن الشك الذي تعكسه شخصية «همام» بطل القصة في سارة هو نفسه الشك الذي تصوره أبيات، بل قصائد للعقاد. ويفعل مثل ذلك بالنسبة لفكرة «الحب»، فيقول: «وفي قصة سارة عقد المؤلف فصلاً بعنوان: «لماذا هام بها؟» تقرأ هذا الفصل، فترى فيه التفسير الكافي لا حب «همام»، بل كذلك لغزل العقاد كله في دواوينه، وتلمح فيه ذلك النضوج الفني والنفسي الذي ألعنا إليه في خصائص سارة الأولى»<sup>(٢)</sup>.

ولكن ذلك الأسلوب لم يحل دون الاهتمام بجوانب أخرى في القصة، ومنها ما يتميز به الأديب من قدرة في التحليل النفسي للشخصيات، كأن يقول: «ليس في القصة حوادث في الخارج، ولكنها حافلة بالصور النفسية الباطنة والخلجات القلبية المضمرة»<sup>(٣)</sup>.

ومنها الإشارة إلى جانب الفردة والإبداع، فيقول: «ولست مصوغة على مثال من أنواع القصص، ولكنها مصبوبة في القالب الوحيد الذي يناسبها، ويناسب طبيعة العقاد في آن»<sup>(٤)</sup>.

ومنها دقة التصوير، «وأن يبلغ في ذلك ألا تفوته منها دلالة الملابس التي

(١) سيد قطب: (مقال) سارة للعقاد ضمن كتاب مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، للهاروي، ص ١٧٠.

(٢) نفسه/ ١٧٠.

(٣) نفسه/ ١٦١.

(٤) نفسه.

ترتديها، ودلالة الزينة التي تبدو فيها، وإنه ليتعمق في دراسة طبيعة جسمها والزمن الكافي لشفاء جروحها»<sup>(١)</sup>.

ومنها المقدرة الكبيرة في المزج بين الروحي والمادي، فعنده أن «عما يلفت النظر في هذه القصة ذلك المزج الغريب بين متعة الروح ومتعة الجسد، بحيث لا تفترقان ولا تتميزان، فأنت تجرد «هماماً» يحب في «سارة» روحها وعقلها وجسمها، ولكن هذه كلها مزاج واحد، وقد ارتفع بلذة الحس فيها إلى الروحانية الصافية، ولكنها روحانية الخيال الغريز، بل روحانية البحر الذي يظهر كل ما فيه ويجلوه ويحييه»<sup>(٢)</sup>.

ومن الطبيعي أن يتوقف الناقد عند هذه الميزة الأخيرة خاصة، لأنها قليلة في ميدان القصة، ليشبعها بحثاً، ثم يعلق كما لو أنه يدعو أهل الإبداع الروائي والقصصي إلى الاستزادة من «الطهر» في مجال «الجنس» و«الحب»، فتراه يقول: «فندش حين نرى المتاع الحسي بامرأة لا يخلع عنها روعة المسجد، ولا يجعل صاحبها يرتاد فيها اللهو بين الحان والطلأ بعد التعب والتردد، وما من شك أن هذا إحساس فريد جدير بالتسجيل والبروز؛ لأنه من النماذج التي لا تجود بها الطبيعة إلا وهي شحيحة ضئيلة، وما تختص بها إلا نفس فنان عظيم، تتطهر فيها الأرجاس، وتشرق وتشع المواد المتكتلة، فإذا هي أشعة وظلال»<sup>(٣)</sup>.

ويعضي بنا الناقد إلى جوانب أخرى في تطبيقه ليدلنا على «الانصهار» التام بين الكاتب وشخص القصة، معتمداً من جديد على العقاد الشاعر والعقاد القاص ليقول: «وليس هذا عجباً، فالعقاد هو خالق هذه الشخصيات هنا

(١) سيد قطب: (مقال) سارة للعقاد، ص ١٦٢.

(٢) نفسه/ ١٦٣.

(٣) نفسه/ ١٦٤.



وهناك، ولكنه جدير أن يلفت النظر بدلالاته على أن شخصيتي «همام وسارة» عميقتان في نفس المؤلف، وأنه استوعبهما في نفسه وحسه قبل أن يبرهما على الورق «القصة»، ومن هنا كانت حياتها وكان امتيازها<sup>(١)</sup>.

وأنت ترى أن سيد قطب ينتهي كما لو أنه ينقد عملاً في «السيرة الذاتية» لا قصة، وهذا أمر يقره إحسان عباس، لأن سارة أقرب إلى سيرة العقاد منها إلى قصة خيالية، على أن إحسان عباس يرى أننا لا نستطيع أن نعرف العقاد وغيره من قصص من هذا النوع الذي يختفي فيه صاحبه للمزج بين الحقيقة والخيال؛ «لأن هؤلاء حاولوا أن ينسجوا جانباً من تراجمهم الذاتية نسيجاً قصصياً، وللقصة مبناه «ومتطلباتها وأحكامها، فكم أجرى هؤلاء من تغيير في الواقع حتى تتلاءم قصصهم وتنسجم أجزاءها؟ وكم أضافوا إليها من خيالهم؟ وكم موقف سابق فسروه، من بعد، التفسير الذي يلائم ما طرأ عليهم من نمو عاطفي وذهني؟ غير أننا نفيد من هذه الكتب لتعزيز الشواهد الأخرى من رسائل ومذكرات وروايات شفوية، أما أن نكتفي بهذه الكتب وحدها فأمر يشوه الحقائق»<sup>(٢)</sup>. وهذا، كما ترى، ما فعله قطب حين استعان بشعر العقاد لإبراز ملامح شخصية العقاد في سارة، واعتقد أنه لنجح في ذلك.

والناقد بعد ذلك حريص على تذكير القارئ بأهم الخصائص والسمات الفنية التي تمنح النص جماله، فهو لا يلبث أن يكون خلاصةً لتلك السمات، كما في قوله: «ما الذي حدث بعد هذا؟ ففي القصة نبوءة، وإلى هنا يستطيع القارئ أن يدرك الصدق والبراعة والامتياز في تصوير هذه الشخص النفسية، ومتى علمنا أن القصة حافلة بها، أدركنا قيمتها الفنية، وقيمتها كذلك في الدراسات النفسية العالية»<sup>(٣)</sup>.

(١) سيد قطب: (مقال) سارة للعقاد، ص ١٦٦-١٦٧.

(٢) إحسان عباس: فن السيرة، ص ٨٧.

(٣) نفسه / ١٦٩.

ب - وقفة قطب عند نجيب محفوظ وجودة السحار:

من الملاحظ أن هذه الخصائص السابقة يحرص عليها سيد قطب كثيراً، فهو في نقده لرواية خان الحليلي لنجيب محفوظ نراه، على الرغم من بعض التغيير في أسلوب المقاربة النقدية، إذ بدأ بمقدمة عامة عن أعمال نجيب محفوظ السابقة، ثم انتقل إلى تلخيص القصة، فإنه لم يفعل ذلك إلا من أجل الخصائص الفنية، فعنده «لا بد أن أضع أمام القارئ ملخصاً للقصة يعينه على تتبع السمات الفنية فيها»<sup>(١)</sup>، وبعد ذلك يشرع في بيان قدرة المبدع ومهارته الفنية في الانتفاع بمباحث «التحليل النفسي» دون أن يطغى تأثيره بها على حاسته الفنية الأصلية، وبيان التسلسل القصصي والبراعة في رسم الشخصيات، والدقة في تتبع الانفعالات، وإعطاء القصة البعد الإنساني، مع الحرص على بساطة الحياة وواقعية العرض<sup>(٢)</sup>.

وفي قراءته لمجموعة عبد الحميد جودة السحار همزات الشياطين<sup>(٣)</sup> يقف عند كل إنتاج السحار ليبين خاصية أشبه بالمفتاح الذي نلج من خلاله عالم القصة عنده، فيدلنا على أنه «يتجه - بقصصه - غالباً إلى التاريخ الإسلامي ليعيد عرض وقائعه الجافة في صورة قصصية يحافظ فيها على دقة التاريخ مع سهولة العرض وتشويقه». ثم يصف هذه الخاصية بأنها «عمل نافع مشكور»، ثم يلاحظ أن هذا الأدب «ذو عين لماحة تسجل الحركة الحسية كما تسجل الحركة النفسية، ثم تغلف اللوحة المرسومة بروح السخرية وتمزجها بعنصر الفكاهة»، ويضي بنا بعد هذه المفاتيح التي تتحكم في المضمون والشكل على حد سواء، ليأخذ قصة جزئية هي وسوسة الشيطان، ويعدّها مما فاجأ به المبدع جمهوره؛ إذ

(١) كتب وشخصيات، ص ١٦٠.

(٢) نفسه / ١٦٣.

(٣) نفسه / ١٩٠.

كانت «وثبة واسعة ومفاجأة كاملة» مما دفع إلى البحث عن القصة التي تكافئها، ويدخل من ذلك إلى الموازنة والمقابلة، ثم يأخذ في بيان قدرة هذه الأقصوصة على تصوير «تجربة نفسية كاملة للخطيئة» وتصوير «الصراع» النفسي الذي يعيشه ضمير الإنسان حين يتنلى بالحرّمات، إنه «صراع كلّ آدم أمام فتنة الفاكهة المحرمة».

ذلك الصراع الذي استطاعت القصة أن تصوره باللمسة الهيئية، والإيماء القصيرة، واللفظة الموحية، والحركة المعبرة، وتلّم في الطريق بكل خلجة وكل خاطرة وكل نأثر وكل انفعال، وتجمع بين السرعة المتحركة في السياق، والدقة الكاملة في رسم الخلجات الخفية، والوسوسات الخافتة، وتصور فلماً كاملاً للصراع النفسي في موقف خاص، وذلك كله دون حذلق ودون إبرار لتحليل النفسي الذي يأخذ هيئة التفسير العلمي، فيفسد الفن القصصي، إلا في موضعين عابرين ألمّ بهما إلماً سريعاً لحسن الخط، فلم يفسد السياق، وإنما غضباً من قيمته الفنية قليلاً، ثم يعمد إلى مواضع التشويه في القصة فيضع يدنا عليها، في الوقت الذي يقدم ملخصاً للقصة، وينتهي إلى التقييم والحكم منوهاً بأن عبد الحميد جودة السحار «إذا قدر له أن يخرج عشر أقاصيص فقط من هذا الطراز، فلنكن على ثقة أنه سيسلك في سجل العظماء من رجال الفنون! ولكن هذا عمل عسير»<sup>(١)</sup>.

إننا من خلال هذه النماذج نستطيع القول بأن سيد قطب، حتى في هذه الفترة السابقة لانضمامه إلى جماعة «الإخوان المسلمين»، كانت وجهته النقدية قد تميزت ملامحها وأخذت خصائصها تبرز، فنحن نجدّه ميّالاً نحو «الجليل» من الأفكار والأفعال، منجذباً جهة «الجمال» الذي يصنعه حسن «التسيق»، والبراعة في الربط بين عناصر النص والقدرة على «التصوير»، وهي خصائص النص الأدبي الإسلامي، أو قل هي خصائص الأدب النظيف في كل قطر.

(١) كتب وشخصيات، ص ١٩٠-١٩٧.

أما الخروج عن هذه المقاييس التي تتمحور حول «الجليل» و«الجميل»، فإنه مما يقتضيه من قيمة الفن، ولعله لذلك لم يكن راضياً عن نجيب محفوظ في زقاق المدق؛ لأنه عمد إلى الشاذ، وبنى عليه عمله، فقال: «ومع أن المؤلف قد استطاع، في هدوء وأناة ودقة يتميز بها عنه، أن يعرض لنا هذه الشخصيات جميعاً في إطارها الطبيعي، وفي سمتها الطبيعي أيضاً، إلا أننا لا نزال نأخذ على الرواية كثرة الشواذ فيها، ونستكر على الزقاق أن يحفل بهذا الشذوذ كله، وإن كان يقال في هذه النقطة: إنه رمّز بهم إلى حياة الأزقة وسكانها جميعاً، ولكن هذا الرمز لا يكفي لتحقيق التناسق الفني بين عدد الشواذ والخواص، وظل الزقاق الضيق في خيال القراء، وكان بحسبه شخصيتين شاذتان من خمس»<sup>(١)</sup>.

فسيد قطب، على الرغم من إعجابه بالتقنيات الفنية التي استخدمها نجيب محفوظ في زقاق المدق، فإنه لم يرض عن طريقة استخدامه للشخصيات، لكن حين تلاحظ نجد أن موطن الرفض هو «المضمون»، أي إن النص يفتقر إلى «الجليل»، ولذلك نلجده حينما قابلها برواية في قافلة الزمان<sup>(٢)</sup> لعبد الحميد جودة السحار قد أثنى على عمل جودة ثناء، حتى قال: «عندنا اليوم رواية، هذه حقيقة نستطيع أن نجهر بها دون خجل ودون ادعاء». فلماذا سألنا: ولم حقت هذه ذلك؟ ألفتنا موضوعها يعالج الصراع النفسي الذي يعيشه ضمير الإنسان المسلم حين يصطدم بمتناقضات الحياة التي تمس ثنائية (الإيمان/ الكفر) أو (الحلال/ الحرام)، فهذه القصة تعالج مسألة السفور والحجاب، كما تعالج قضية زواج المسلم باليهودية، ويتنصر فيها البطل بعد صراع نفسي رهيب على

(١) سيد قطب: (مقال) زقاق المدق لنجيب محفوظ ضمن كتاب نقد الرواية، ص ٢٠٢.

(٢) نفسه/ ٢٠٤٢٠٠.

نفسه، ليقرر الزواج من المسلمة، وذلك حين «تستيقظ وراثته كلها ورواسبه، فينفذ منها (أي من الفتاة اليهودية) يده ليلجأ إلى حمى العائلة، ويقبل فتحة ابنة عمه الخجول المحجبة التي كان يرفضها من قبل، ويطمئن إلى هذا الركن الهادئ الأمين . . . وفي ثنايا الاستعراض الطويل يقع القارئ على صفحات حارة شاعرية، هي نبضات قلب مصطفى الفتى المحب، ونبضات قلوب الأسرة عندما تفقد والده للمحبوب، وعندما تنهض من عثرتها وتتجمع متعاونة على تنشئة جيل جديد إلى القافلة تسير»<sup>(١)</sup>.

إن نجاح سيد قطب في وضع معالم خاصة تحكم منهجه وضوابطه، وتوجه فكره النقدي، لا يمنع من الإشارة إلى جوانب الضعف في نقده، فقد أهمل «الحوار» على أهميته، كما سنرى عند محمد حسين فضل الله في دراسته للقصص القرآني، مثل «الحبكة» و«العقد» و«عنصر التشويق»، وغير ذلك مما سيبين مع غيره من النقاد الذين اهتموا بالنقد العملي، مثل عماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني، ومحمد إقبال عروي، ومأمون فريز جرار، ومحمد حسن بريغش، وعودة الله منيع القبسي، ومحمد عادل الهاشمي، وعبد الرزاق ديار بكر، وحلمي محمد القاعد، وأحمد محمد الخراط، ورفعت سيد أحمد، ومحمد الحسنوي، وحسن الأمrani.

ولاشك أن النقد الإسلامي في مجال الرواية والقصة كان يمكنه أن يرى تطوراً رهيباً على يد هذا الناقد الذي تطور بعد الخمسينيات تصوره الإسلامي، فارداد عمقاً وشمولاً ودقة ووعياً ولعل مقاله حول «أدب الانحلال» يجسم ذلك فعنده «إذا أردنا أن نكافح أدب الانحلال، فيجب أن نكافح أسبابه . . . نكافح روح العبودية في الضمير الإنساني»<sup>(٢)</sup>. ولكن محنة السجون التي خُتِمت

(١) سيد قطب: (قمال) رفاق للدق لنجيب محفوظ.

(٢) سيد قطب: دراسات إسلامية، ص ١٥٠.

بالإعدام سنة ١٩٦٦م، حالت دون ذلك<sup>(١)</sup>، ولعله لو كان حراً لأعطى النقد الإسلامي ما هو أكثر عمقاً، أو ربما يكون قد راجع بعض ما كتب كما يقول عادل الهاشمي<sup>(٢)</sup>.

وعلى العموم فإن هذا المقال يرسم معالم تغير جذري نحو قيمة «الآدب الثوري»، ومن هنا كان هجومه على آدب الانحلال حاراً وعميقاً، فلم يعد «الانحلال» هو ما يشيع في القصص من صور «الجنس»، ولكن صار أشمل من ذلك وأعمق «آدب الانحلال هو الغالب، آدب العيب: عيب الطغيان أو عيب الشهوات، وحين تستذل النفس البشرية لطاغية من طغاة الأرض أو لشهوة من شهوات الجسد، فإنها تعجز عن التحليق في جو الحرية الطليق، وتلتصق بتراب الأرض، وترتكس في وحل المستنقع، مستنقع الشهوة أو مستنقع العبودية سواء، فأدب الانحلال على هذا هو آدب العبودية، وهو لا يروج إلا حين تفرغ الشعوب من الرغبة أو من القدرة على الكفاح في سبيل مثل أعلى، مثل أرفع من شهوة الجسد وأعلى من تملق الطغيان»<sup>(٣)</sup>.

وهو، بعد أن يكشف عن آدب الانحلال، ويبين أن السبيل إلى إصلاحه إنما يكمن في إصلاح الضمائر يهاجم أصحاب آدب الانحلال ويكشف تأمرهم مع السلطة ضد قيم الشعوب: «إن هؤلاء الكتاب والشعراء والفنانين يقومون حينئذ بمهمة تخدير الشعوب وتنويعها، سواء سبّحوا بحمد الطغاة، أو سبّحوا بحمد الشهوات؛ فأما حين يسبّحون بحمد الطغاة، فهم يزيّفون الواقع على الشعوب،

(١) انظر حياته بتوسع في: سيد قطب الأديب الناقد، ص ٦٩-١٠٨، سيد قطب حياته وأدبه: ص ١٣-

٤٢، سيد قطب الشهيد الحي، ص ٤٦-١٥٠.

(٢) الهاشمي: قضايا وحوار في الآدب الإسلامي، ص ٤٣.

(٣) نفسه/ ١٤٧.

ويخفون عنها شناعة الطغيان وقبحه، ويصلدون عن الثورة عليه أو الوقوف في وجهه، وأما حين يسبحون بحمد الشهوات، فهم يخلدون مشاعر الشعوب، ويستنفدون طاقتها في الرجز والدنس، ويدغدغون غرائزها، فتظل مشغولة بهذه الدغدغة لا تفكر في شأن عام، ولا تحس بظلم واقع، ولا تستفض في وجه طاغية... والتاريخ يشهد أن الطغيان يلي دائماً لهذا الصنف من الكتاب والشعراء والفنانين، ويهيئ لهم الوسائل، ويخلق لهم الجو الذي يسمح لهم بالعمل: جو الفراغ والترف والانحلال... الطغيان يحمل معه دائماً تشجيع الانحلال والدعة والترهل، كي يبقى هو في أمان من انتقاص الكرامة وإنثاق الرحمة والانتقاص على العسف والطغيان»<sup>(١)</sup>.

هذا هو المستوى النقدي الذي بلغه سيد قطب في أوائل الخمسينيات<sup>(٢)</sup> حينما آمن أن أصحاب الأقلام يستطيعون أن يصنعوا شيئاً كثيراً، ولكن بشرط واحد أن يموتوا هم لتعيش أفكارهم، وسيله إلى ذلك هو «العقيدة» لا «الفلسفة»؛ لأن العقيدة كلمة حية تعمل في كيان الإنسان»<sup>(٣)</sup>.

هكذا تبلورت الفكرة النقدية التطبيقية عند قطب في ظل العقيدة، ولكن السجون ثم الإعدام حالاً دون ذلك، إلا بعض ما يمكن أن نستخلصه من اتجاهه في السجن نحو دراسة القرآن دراسة فنية يمكن أن نلتمسها في كتبه: التصوير الفني في القرآن الكريم، مشاهد القيامة، في ظلال القرآن، إلا أن دراسته للقصة في هذه الكتب كان في إطار توظيف القرآن الكريم للقصة، ولذلك

(١) الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص ١٤٨-١٥٠.

(٢) نفسه/ مَنع سيد قطب من أن يلجح حديثه هذا مساء يوم ١٠ أغسطس ١٩٥٢. انظر: المصدر

السابق، ص ١٤٧.

(٣) نفسه/ ١٣٩-١٤٠.

ألفيناه في بداية حديثه عن «القصة في القرآن» يشير إلى أن «القصة في القرآن ليست عملاً فنياً مستقلاً في موضوعه وطريقة عرضه وإدارة حوادثه، كما هو الشأن في القصة الفنية الحرة، التي ترمي إلى أداء غرض فني طليق، إنما هي وسيلة من وسائل القرآن الكثيرة إلى أغراضه الدينية، والقرآن كتاب دعوة دينية قبل كل شيء، والقصة إحدى وسائله لإبلاغ هذه الدعوة وتثبيتها»<sup>(١)</sup>. ولكنه لم ينس كذلك أن يفرق لنا بين كون القصة وسيلة إلى الغرض الديني القرآني، وكونها تحتوي على الخصائص الفنية للقصة، فقال: «وقد خضعت القصة القرآنية في موضوعها، وفي طريقة عرضها وإدارة حوادثها، لمقتضى الأغراض الدينية، وظهرت آثار هذا الخضوع في سمات معينة سنعرض لها بعد قليل، ولكن هذا الخضوع الكامل للغرض الديني، ووفاءها بهذا الغرض تمام الوفاء، لم يمنع بروز الخصائص الفنية في عرضها، ولا سيما خصيصة القرآن الكبرى من التعبير وهي التصوير»<sup>(٢)</sup>.

هذا وقد عرض سيد قطب إلى القصة في القرآن، فدرسها وبين معالمها وسماتها مبتدئاً بأغراض القصة ومقاصدها، إلى خضوعها للغرض الديني، ثم الدين والفن في القصة، فالخصائص الفنية للقصة، فالتصوير في القصة، ثم رسم الشخصيات وبيان النماذج الإنسانية.

ولم يكتف بذلك، بل بين نماذج القصص القرآني من جهة «الإطناب والإيجاز»؛ فبين أنها ألوان، منها ما يذكر مُفصلاً؛ «كقصة موسى التي تذكر بجميع حوادثها وتفصيلاتها منذ مولده - بل قبل مولده - إلى وقوفه بقومه أمام الأرض المقدسة»، ومنها قصص متوسطة التفصيل؛ كقصة نوح وآدم ومريم،

(١) التصوير الفني في القرآن: ١١٧.

(٢) نفسه.



ومنها قصص قصيرة؛ كقصّة هود وصالح ولوط وشعيب وإسماعيل ويعقوب، ومنها قصص متناهية في القصر؛ كقصّة زكريا وأيوب ويونس. وسبب ذلك في رأي قطب أن «القصّة القرآنيّة تُعرّض بالقدر الذي يتفق مع الغرض الديني منها»<sup>(١)</sup>. على أن كون القصّة تعرض بالقدر الذي يلي الغرض الديني لا يعني التضحية بالجمال من أجل المقاصد، لأن القرآن «يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينيّة بلغة الجمال الفنيّة»<sup>(٢)</sup>. وقد دفعه ذلك إلى إبراز الخصائص الفنيّة، التي تتمثل في:

أ- تنوع طريقة العرض تقديمياً وتأخيراً لبيان المغزى أولاً، ثم ذكر القصّة أو العكس، وتحول القصّة إلى تمثيلية، وذلك كما في قصّة أهل الكهف، وقصّة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام.

ب- تنوع طريقة المفاجأة، إذ قد يكتم السر عن البطل وعن النظّارة حتى يكشف تدريجياً، كما في قصّة موسى وأهل الكهف، وقد «يكشف السر للنظّارة، ويترك أبطال القصّة عنه في عميّة» كما في قصّة أصحاب الجنتين، وقد يكشف جزءاً من السر دون بقية الأسرار، وقد تواجه المفاجأة البطل والنظّارة في آن واحد، ويعلمان سرها منذ البداية كمفاجآت قصّة مريم.

ج- الفجوات بين المشاهد، بحيث «تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال» ويتمثل ذلك في معظم القصص القرآني، وخاصة قصّة يوسف التي قسمت إلى ثمانية وعشرين مشهداً، تتخلّلها فجوات للخيال، ومثال ذلك أن «نرى مشهداً آخر بين يعقوب وبنه، نراه قد ابيضت عيناه من الحزن، وهو دائم الحسرة على يوسف، وأبناؤه يستنكرون عليه هذا كله.. وهنا يسدل

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ١٣٢ - ١٣٦.

(٢) نفسه/ ١٣٩.

الستار، ويطوون الطريق، لا نعلم عنهم شيئاً، إنما يرفع الستار فنجدهم في مصر أمام يوسف<sup>(١)</sup>.

إننا بقدر ما نلمح الارتكاز على الجانب الفني في دراسته القصة القرآنية في كتاب التصوير الفني في القرآن، نلمحها كذلك، وربما بصورة أكمل في التفسير في ظلال القرآن، فنحن نجده يهتم مثلاً - في قصة موسى - بالشخصية، يترصد صراعها الاجتماعي والنفسي، وخصائصها الداخلية والخارجية، دون أن ينسى التنبيه على الخصائص السابقة؛ كأن يقول: «ويستت سباق القصة بعد هذا عن السنوات الطوال ما بين مولد موسى - عليه السلام - والحلقة التالية التي تمثل شبابه واكتماله، فلا نعلم ماذا كان بعد رده إلى أمه لتربضه، ولا كيف تربى في قصر فرعون، ولا كيف كانت صلته بأمه بعد فترة الرضاعة، ولا كيف كان مكانه في القصر أو خارجه بعد أن شب وكبر، إلى أن تقع الأحداث التالية في الحلقة الثانية، ولا كيف كانت عقيدته وهو الذي يصنع على عين الله، ويُعدّ لوظيفته في وسط عبّاد فرعون وكهنته، يستت سباق القصة عن كل هذا، ويبدأ الحلقة الثانية مباشرة حين بلغ أشده واستوى، فقد آتاه الله الحكمة والعلم»<sup>(٢)</sup>.

ومضي في دراسته للقصة، ليحدثنا عن شخصية موسى وهي تنمو وتؤثر في الأحداث عن طريق الحكمة أحياناً، وعن طريق القوة والعنف أخرى، فيقف عند هذه اللحظة من القصة: «فركزه موسى فقضى عليه» ليقول: «والركز: الضرب بجمع اليد، والمفهوم من التعبير أنها وكزة واحدة كان فيها حنف القبطي، مما يشي بقوة موسى وقوته، ويصور كذلك انفعاله وغضبه، ويعبر عما كان يخالجه من الضيق بفرعون ومن يتصل به، ولكن يبدو من

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ١٤٨-١٥٣.

(٢) في ظلال القرآن، ٢٦٨١.

السياق أنه لم يكن يقصد قتل القبطي، ولم يعمد إلى القضاء عليه، فما كاد يراه جثة هامدة بين يديه حتى استرجع وندم على فعلته، وعزاها إلى الشيطان وغوايته، فقد كانت من الغضب، والغضب شيطان أو نفخ من الشيطان. ﴿قال هذا من عمل الشيطان، إنه عدوٌ مُبِينٌ﴾، ثم استطرد في فرع مما دفعه إليه الغضب، يعترف بظلمه لنفسه أن حملها هذا الورر، ويتوجه إلى ربه طالباً مغفرته وعفوه: ﴿قال ربّ إني ظلمتُ نفسي فاغفر لي﴾... هذه الارتعاشة العنيفة، وقبلها الاندفاع العنيف، تصور لنا شخصية موسى عليه السلام شخصية انفعالية حارة الوجدان قوية الاندفاع... ومر يوم وأصبح في المدينة خائفاً من انكشاف أمره، يتربص الاقتضاح والأذى، ولفظ «يتربص» يصور هيئة القلق الذي يتلفت ويتوجس، ويتوقع الشر في كل لحظة، وهي سمة الشخصية الانفعالية تبدو في هذا الموقف كذلك، والتعبير يجسّم هيئة الخوف والقلق بهذا اللفظ...»<sup>(١)</sup>.

إننا يمكن، بهذا العرض الذي تحدثنا فيه عن منهج سيد قطب في نقد القصة والقصة القرآنية، أن نكون قد أعطينا صورة عن (الكم والنوع) في النقد التطبيقي عنده، وقد تبين لنا إهماله بعض الإهمال لبعض الخصائص الفنية للقصة، ولاسيما «الحوار» و«الزمان» و«المكان» إلا ما يأتي عَرَضاً، ولكن كثيراً من هذه الأمور التي لم يُعَنَ بها سيد قطب سيهتم بها غيره من النقاد، مثل مأمون فريز جرار، ومحمد حسين فضل الله، الذي خصص كتاباً في جزأين تحت عنوان الحوار في القرآن، وغيرهما ممن سنعرض له ولو بإيجاز شديد، على أننا نسبق إلى القول بأنهم سيهملون بعض الجوانب كذلك.

(١) في ظلال القرآن ٥/ ٢٦٨١-٢٦٨٣.

## ٢- مأمون فريز جرار:

إن هذا الناقد كان قد أعد رسالة جامعية تستهدف أساساً دراسة القصة الإسلامية، فأتخذ لها عنواناً هو: **خصائص القصة الإسلامية**، وقد وضع نصب عينيه للوهلة الأولى بُعدين أساسيين: **الخصائص الفنية للقصة الإسلامية**، وتميز مقوماتها الفكرية عن القصة الغربية، ولهذا مجده في المقدمة يقول: «لئن كان للقصة الغربية أسسها وقواعدها الفنية والفكرية المستنبطة من التراث القصصي الغربي، المنسجمة مع التصور الغربي للحياة، فإن مما ينبغي أن نسعى إليه استكشاف قواعد لفن القصة، لا يكتفي بالإفادة من فن القصة الغربية فحسب، بل يلتفت إلى ما جاء في تراثنا منها، ويلتزم تصورنا للكون والإنسان والحياة، ذلك لأن القصة ليست شكلاً أدبياً فحسب، ولا وسيلة من وسائل تزجية الفراغ، بل هي أكبر من ذلك، فلئن كان الإمتاع وجهاً من وجوهاها، فإن لها وجوهاً أخرى تعبر عن التصور الاعتقادي، المتمثل في نظرة الكاتب إلى الكون والإنسان والحياة، فهي بذلك عامل من عوامل التأثير الفكري والتفسير الاجتماعي»<sup>(١)</sup>.

لقد حدد الناقد هدفه من الدراسة، وحدد كذلك مفهوم القصة الإسلامية، الذي تبين أنه لا يختلف عن المفهوم الذي كان سيد قطب يدور في فلكه، وهو **الجمع بين «الجميل والجميل»، «المتعة والغاية التربوية»**.

وقد احتوت الدراسة على تمهيد عرض فيه الناقد لمفهوم الأدب الإسلامي وغاياته وفنونه التي منها القصة، كما تتبع آراء النقاد ومن تحدث من العلماء الإسلاميين في أمرها، من أبي حامد الغزالي الذي حذر «من يستجيز وضع

(١) مأمون فريز جرار: **خصائص القصة الإسلامية**، ص ٨٧.

الحكايات المرغبة في الطاعات، ويزعم أن قصده فيها الدعوة إلى الحق<sup>(١)</sup> إلى أنور الجندى الذي «يرى أن فن القصة على النحو الذي فرضه أصحاب منهج النقد الغربي الوافد هو فن دخيل لا يتفق مع النوق ولا المزاج ولا القيم العربية الإسلامية»<sup>(٢)</sup>، إلى الدكتور عبد الرحمن رافت الباشا «الذي تنبه إلى حاجتنا إلى القصة الإسلامية الحديثة»<sup>(٣)</sup>.

وقد قسم الباحث دراسته خمسة فصول، تناولت: «القصة في القرآن الكريم، والقصة في الحديث النبوي الشريف، وشروط القصة الإسلامية التاريخية والواقعية، وميادين القصص الإسلامية، وأخيراً خصائص القصة الإسلامية وغاياتها».

يبدو لي أن الناقد قد كرر نفسه كثيراً بسبب توزيعه للمفردات التي تتضمنها الفصول بشكل غير صحيح، فهو يتحدث في الفصل الأول عن القصص القرآني، وفي الثاني عن قصص الحديث، فيقدم لنا في الفصل الثاني نماذج لم نرها عند سيد قطب مثلاً<sup>(٤)</sup>، ولكنه يعود في الفصل الرابع ليتحدث عن القصص المستمدة من القرآن والحديث، ويأتي في الفصل الخامس ليتحدث من جديد عن خصائص القصة في القرآن، والحديث والقصة الإسلامية في العصر الحديث في حين كان عنوان البحث الأساس هو: خصائص القصة الإسلامية.

على أن ذلك لا يمنعنا من التغلغل مع الناقد إلى صميم الموضوع

(١) مأمون فريز جزار: خصائص القصة الإسلامية، ص ٤٥.

(٢) نفسه / ٤٨.

(٣) نفسه / ٥٠.

(٤) لكن رأينا الفكرة نفسها عند غيره من اعتمدتهم الباحث نفسه، وأشار إليهم؛ مثل: (القصص في الحديث النبوي) لمحمد بن حسن الزبير، انظر فهرست المراجع في كتابه ص ٢٨١.

«الخصائص»، فقد عرض بصدده دراسته «القصة القرآنية» إلى «عناصر القصة» كالشخصية والحدث والزمان والمكان<sup>(١)</sup>، كما عرض للموضوعات والغايات<sup>(٢)</sup>، وكرر الأمر نفسه في دراسة «القصة في الحديث النبوي»<sup>(٣)</sup> لكن عندما جاء إلى القصة الإسلامية الحديثة غيّر المنهج، واتجه نحو «شروط القصة الإسلامية»، فتحدث عن «القصة التاريخية» وما ينبغي أن تضعه بخصوص تقديم التفسير الإسلامي للتاريخ عن طريق الشخصيات أو الحدث، مرتبطين بسنن الله في الكون والمجتمع، مع التركيز على الجوانب المشرقة في هذا التاريخ، وتسخير ذلك في مواجهة مشكلات الواقع، ومحاولة فهمه فهماً أعمق<sup>(٤)</sup>، وقد شعر أنه بصدده التنظير، فعدل عن ذكر الشروط إلى التطبيق: «إذا انتقلنا من النظرية إلى التطبيق، فإننا نجد أن عدداً من الكتاب قد توجهوا إلى التاريخ، فاستمدوا منه روايات وقصصاً قصيرة، وقد اختلفت دوافعهم إلى هذا التوجه، فمنهم من توجه إليه بدافع إقليمي، ومنهم من توجه إلى تاريخ العرب قبل الإسلام... ومنهم من توجه إلى التاريخ الإسلامي في مختلف عصوره»<sup>(٥)</sup>. ولكن لما كانت الروايات والقصص التاريخية كثيرة، فإن الناقد أكر أن يتوقف عند تجارب جرجي زيدان في روايات تاريخ الإسلام، وتجربة أحمد باكثير في «إسلاماه» والناشر الأحمر.

وهنا أتساءل: بأي مسوّغ يلزم جرجي زيدان ما دام الموضوع في حد ذاته

(١) خصائص القصة في القرآن الكريم، ص ٩١-٧٥.

(٢) نفسه / ٩٢-١٠٤.

(٣) نفسه / ١٥٣-١٦٦.

(٤) نفسه / ١٧٥-١٧٧.

(٥) نفسه / ١٧٧.

يقضي منذ البداية ما ليس إسلامياً، خاصة وأن الرجل قد اختار التجريبتين للنظر في كل تجربة، ويحكم عليها ما إن كانت إسلامية أو غير إسلامية<sup>(١)</sup>. ولذلك كان طبيعياً أن يصل إلى النتيجة التالية: «إن جرجي ريدان لا يختار الفترات الحساسة من تاريخنا فحسب، بل يعمد إلى تشويه الشخصيات، ويقدم لأحداثه تفسيراً غريباً»<sup>(٢)</sup>.

أما دراسته لأحمد باكثير، فهي أساسية وفي صميم الموضوع، ولذلك وجد الكاتب نفسه في مطلع حديثه عنه يقول: والصورة تتضح بوقوفنا على تجربة علي أحمد باكثير في روايته: وإسلاماه والثائر الأحمر<sup>(٣)</sup>. ويعجبه منه تقديم الأحداث في ضوء التفسير الإسلامي للتاريخ، وما يلمسه من الاعتناء بالقيم كالعدل، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وجعل الصراع في الرواية بين المسلمين وخصومهم من التتار والصليبيين، ولذلك يحكم على الرواية بأنها إسلامية، مع ما فيها من ضعف في إسلاميتها ومثاله: «بناؤه الرواية على نبوءة المنجم» وورود بعض التعبيرات غير الشرعية، وحضور النزعة المصرية، وينتهي في الأخير إلى أننا «إذا وجدنا هذه الشغرات في رواية وإسلاماه، فإن رواية الثائر الأحمر أكثر صفاء، والإسلامية فيها أكثر وضوحاً»<sup>(٤)</sup>.

بعد هذا نجد الناقد يقف عند مجموعة من الروايات، لبيان كيف يتم فيها «تقديم التصور الإسلامي للواقع»، فيرفض أن ندرج قصص نجيب محفوظ ورواياته - مثلاً - في القصة الإسلامية ما دام ينطلق في تصويره للإنسان والمجتمع

(١) خصائص القصة في القرآن الكريم، ص ١٧٠.

(٢) نفسه / ١٨٠.

(٣) نفسه / ١٨١.

(٤) نفسه / ١٨٢-١٨٣.

من مبادئ غير إسلامية، كعده الإرث مظهراً من مظاهر الطبقة<sup>(١)</sup>، ويرفض عبدالرحمن الشرقاوي وغيره ممن آمن بالفكر الماركسي<sup>(٢)</sup>، وفي مقابل ذلك يرحب بالروائي الناقد نجيب الكيلاني؛ لأنه ينطلق في رواياته من التصور الإسلامي، ويقف عند روايته رمضان حبيبي، مبيناً أن «نظرة الروائي كما تبدو من خلال الحوار وتصور الشخصيات للواقع تمثل النظرة الإسلامية، وبخاصة من خلال شخصيتي أحمد عبدالفتاح والدة، ونرى في نهاية الرواية انتصار القيم الإسلامية في نفس جليمة»<sup>(٣)</sup>، كما يقف عند روايته عذراء جاكركا؛ لأن الروائي يعالج القضايا الاجتماعية فيها في ضوء التصور الإسلامي، فصورة المرأة كما تمثلها «فاطمة» في عذراء جاكركا صورة «الفتاة الداعية المجاهدة التي تلتزم بإسلامها، وتقف في وجه رئيس الحزب الشيوعي الأندونيسي، وتجادله في معتقداته، ثم تموت شهيدة في سبيل عقيدتها»<sup>(٤)</sup>.

وفي وقفته عند «خصائص القصة الإسلامية» يبرز ثلاثة محاور هي: الفن، والواقعية، والالتزام؛ وقد عاد من أجل التطبيق إلى النادر الأحمر بوصفها نموذجاً ممتازاً في هذا الأسلوب... رواية أحكم صنعها وأتقن كاتبها بناءها سواء بالنسبة إلى تصوير الشخصيات أو «السرد»<sup>(٥)</sup>. كما طبق على رواية عمالقة الشمال لنجيب الكيلاني مبرراً أسلوبه القصصي؛ كالاتتماد على «الراوي» و«الرسالة» و«القصص» و«الصراع» و«الرمز» كأن يرمز لوحدة نيجيريا

(١) خصائص القصة في القرآن الكريم، ص ١٨٨.

(٢) نفسه / ١٩٠.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه / ١٩٢.

(٥) نفسه / ٢٣٦٢٣٣.



بالعلاقة بين عثمان وجامكا إحدى «الشخصيات النامية» التي تطورت صورتها عبر مراحل الرواية، ويتهي في الخلاصة إلى أننا «نجد أنفسنا أمام بناء محكم . . . استطاع أن يحقق ما يهدف إليه من تعريف المسلم بجزء من عالمه الإسلامي وقضاياه، بأسلوب فني حافظ فيه على أصول الصنعة الفنية»<sup>(١)</sup>.

ويمكننا أن نتجاوز الحديث عن «الواقعية» و«الالتزام» إلى «غايات القصة الإسلامية» وقد أوجز الناقد الحديث فيها إيجازاً شديداً مبيناً أن أبرز هذه الغايات هي:

١- ترسيخ الإيمان وبيان أثره في الحياة، ويرى أن هذه الغاية قد تجلّت في القصة التاريخية الإسلامية عند عبد الحميد جودة السحار، والباحث عن الحقيقة لمحمد عبد الحليم عبد الله، والباحث عن النور لمحمد المجذوب، وقصة قسدر لعبد الله الطنطاوي.

٢- تصوير الصراع بين الخير والشر، ويراها متجلياً في محمد رسول الله والذين معه للسحار، وقصة نور الله للكيلاني، ورواية وإسلاماء لعلي أحمد باكثير، وكذا عمالقة الشمال وليالي تركستان وعذراء جاكارتا وأرض النبوات وعمر يظهر في القدس ورمضان حبيبي ورحلة إلى الله وكلها لتنجيب الكيلاني، والقابضون على الجمر لمحمد أنور رياض والبوابة السوداء لأحمد رائف.

٣- ترسيخ الأخوة الإسلامية: وتجلّت في سلسلة روايات إسلامية معاصرة لتنجيب الكيلاني.

٤- الترغيب والترهيب عن طريق النماذج البشرية، ويراها متحققة في أعمال جودة السحار، ولاسيما إبراهيم أبو الأنبياء والمسيح ابن مريم وحياة الحسين

(١) خصائص القصة في القرآن الكريم، ص ٢٣٦-٢٤٢.

وسعد بن أبي وقاص ويلا مئذ الرسول، وفي طوى للغرباء وذات الدين لحنان لحام.

٥- معالجة القضايا الاجتماعية والانحرافات السلوكية: وجسمت في قصة الأفاصي لعبد الله الطنطاوي، وللهان لإبراهيم عاصي، ونامت على قرار لمحمد السيد<sup>(١)</sup>.

وقد يكون من المفيد الإشارة إلى اهتمام الناقد - على مستوى الشكل الفني للرواية - بجوانب أهمها سيد قطب؛ كالزمان والمكان والحوار والسرد، إلا أنه تناول ذلك على مستوى القصة القرآنية والقصة في الحديث الشريف، أما القصة أو الرواية الإسلامية الحديثة أو المعاصرة فلم يعالجها.

### ٣- الدكتور السيد أحمد فرج:

وسنقص الحديث عنه في مجال النقد التطبيقي الذي عالج الرواية والقصة عند كاتب واحد هو نجيب محفوظ، وذلك لأنه خصص له دراسة تستهدف جانبين في أدبه الإسلامي وغير الإسلامي بعنوان أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب<sup>(٢)</sup>.

وقد قسم دراسته قسمين:

١- الكاتب: الإنسان والزمان والمكان.

٢- المكتوب: الدين والإيديولوجي، والحارة والجنس.

أما القسم الأول، فقد تناول فيه الكاتب من حيث هو شخص يؤلف ويعيش في الوقت نفسه، ويتطور مع الأحداث بحسب تغيرها زماناً ومكاناً، غير أن

(١) خصائص القصة في القرآن الكريم، ص ٢٦٤-٢٦٩.

(٢) السيد أحمد فرج: أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، دار الوفاء، المنصورة، ط ١، ١٩٩٠م.

الناقد يقدم بعض الجوانب الخاصة من حياة المؤلف، تهم من يستهدف من دراسته تطبيق المنهج الأخلاقي أو المنهج النفسي، كان يبين أنه كان في الثالثة والأربعين من عمره حين تزوج، وأنه أخفى زواجه وتزوج صبية صغيرة «ربما أتمت العقد الثاني، في الوقت الذي كانت سنو عقده الخامسة تجلله بالجلال والحكمة»، ويوازن الناقد هذه الظاهرة، ليبين أن شخصياته الروائية لا تتناسب مع واقع<sup>(١)</sup>، بل وإن كتاباته لم تكن موجهة لابنته، وإنما كان يكتب للنساء<sup>(٢)</sup>. ولعل ذلك كان بسبب إخلاصه من الناحية الفكرية لأستاذه سلامة موسى<sup>(٣)</sup>، ولعله قد نسي أن سلامة موسى نصراني ملحد<sup>(٤)</sup>، ومن هنا كانت الفكرة السائدة هي العمل على قتل الفكرة الغيبية لإحياء القوة العلمية المادية<sup>(٥)</sup>، ولعل ذلك يتجلى في اهتمامه منذ البداية بهذا الجانب؛ إذ كان أول ما نشره من أعماله سنة ١٩٣٩ رواية: «حبث الأقدار»<sup>(٦)</sup>، وأن إيمانه كان بالفرعونية لا بالعربية ولا بالإسلام<sup>(٧)</sup>، ولكن الرواية التي أقلق الناقد فعلاً هي أولاد حارتنا، حتى عبر عنها بقوله: «عمله الرجيم أولاد حارتنا» وقال: «هو عمل إيداعي شيطاني لم يسبق له مثيل في أي عمل أدبي من آداب الأمم قاطبة، سواء كانت متدينة أو علمانية ملحدة، وأطلق عليه أولاد حارتنا. إن من الصعب وصف هذا العمل الرجيم، فقد نفت فيه الكاتب ما كان مختزناً في صدره طوال سنوات التوقف

(١) السيد أحمد فرج: أدب غيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ٢٦.

(٢) نفسه / ٢٧.

(٣) نفسه / ٢٩.

(٤) نفسه / ٣٧.

(٥) نفسه / ٤٣.

(٦) نفسه / ٤٥.

(٧) نفسه / ٤٦.

السبع من غل ومسموم شيطانية نفثها، فزلزلت القيم الدينية عند الناس، وإن لاقت قبولا عند الزعيم وعند رئيس تحرير الصحيفة الكبرى<sup>(١)</sup> التي قامت بنشرها، كي تمهد بها لإحلال الاشتراكية العلمية بدلاً من الشريعة الإسلامية.. وجاءت في ١١٤ فصلاً بعدد سور القرآن الكريم، ووقفت تتحدى الناس، وتعمل على نزع اليقين من قلوبهم الذي ثبته فيها ١١٤ سورة من القرآن<sup>(٢)</sup>.

ولقد بين الناقد أن هذا الكاتب سرعان ما تغير حينما تغيرت السلطة إذ كان يمثل «منظر كامب ديفيد» ثم صار أديب الانفتاح والمصالحة مع الصهيونية<sup>(٣)</sup>.

وينهى الناقد هذا القسم بالحكم التالي: «إن نجيب محفوظ ظل طوال عمره ينظر إلى الأرض، ولا يتطلع إلى السماء؛ لأن التطلع إلى السماء - بزعمه - هو المعادل لثوق المحال، المناقض للممكن - الأرض - الواقع - الإنسان.. أراد أن يقول في أولاد حارتنا وما تلاها من أعمال: إن الإنسان لا الدين هو مركز الاهتمام، وإنه لا بقاء إلا للعلم، فهل بعد ذلك يمكن أن يتم التصالح، وهو الذي أقر بأنه لم يعرض عن أفكاره الشيطانية قط، كما أنه لا يريد أن يعرض عن الدنيا ولا عن أفكاره الذاتية<sup>(٤)</sup>. وقد كان الناقد - كما ترى - يتدرج في سرد حياة الكاتب معتمداً على تدرجه في الكتابة والمواقف السياسية والفكرية، ولعل من أحسن ما يلاحظ لهذا الناقد هذه القدرة على الربط بين شخصيات الروايات والقصص وحياة كاتبها: «ولقد تردد الكاتب في رواياته بين شخصيات عدة تقمصها، ولم تكن إلا تعبيراً عن الكاتب نفسه في حالاته

(١) نشرت سلسلة في الأهرام نوفمبر وديسمبر ١٩٥٩. انظر المرجع السابق، ص ٤٩.

(٢) السيد أحمد فرج: أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ٤٩.

(٣) نفسه / ٤٩.

(٤) نفسه / ١١٧-١٢٠.

النفسية المختلفة التي كان يتوارى خلفها<sup>(١)</sup>.

وأما القسم الثاني من الكتاب، فقد دار نقده حول ثلاثة محاور أساسية هي:  
١- الدين والإيديولوجي: وقد لاحظ الناقد منذ البداية أن ذكر الدين في روايات نجيب محفوظ لا بد أن يرتبط بشيئين، أحدهما ظاهر والثاني باطن:  
«أما الأثر الظاهر، فيبدو في تصويره لهيئات الشخصية المتدنية، وكيف يصل التصوير إلى أن يصير مسخاً - في بعض الأحيان - يعث على الاشتزاز، كصورة: محمد حامد برهان الأعور، الأعرج، في: الباقي من الزمن ساعة.  
وأما الأثر الباطن: فهو انعدام تأثير هذه الشخصيات الإيجابية في حركة المجتمع وكأنها شخصيات هامشية ليس لها دور بناء على الإطلاق، مثل الحاج رضوان الحسيني في الزقاق، والشيخ جندي في اللص والكلاب وغيرهما كثير»<sup>(٢)</sup>.

والناقد يرى أن هذا التصوير سلبي في وجهيه الباطن والظاهر، وأنه تصوير مقصود يشمل أعماله من بدايتها إلى نهايتها، وأنه يستهدف القيم الإسلامية والحلقية، لذلك نرى «الكاتب في أحوال كثيرة يفتعل أسباب القسوة التي تمجر أبطال رواياته إلى الانحراف»، ومثال ذلك هذا الحوار الذي يستله من رواية رحلة ابن فطومة، وهو يجري بين مسلم وعلماني:

«كيف صنعتم حياتكم؟

- الجواب بكل بساطة لقد صنعناها بأنفسنا

- لا فضل في ذلك لإله . . أنشأنا نظاماً للحكم حرراً من الاستبداد،

---

(١) أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ١٠٨.

(٢) نفسه/ ١٣٩.

وقدسنا العمل ليحررنا من الفقر، وأبدعنا العلم ليحررنا من الجهل . . .

- إلى أي دين تنتمي؟

- دين إلهه العقل ورسوله الحرية<sup>(١)</sup>.

ويرى الناقد أحمد فرج أن نجيب محفوظ لم يتوقف عند هذا الحد في تصويره للشخصيات، وإنما تجاوز ذلك إلى السخرية من الوحي، التي جرت «إلى السخرية من الرسول ﷺ ذاته كما جاء على لسان جعفر الراوي الشيخ الأزهرى بطل رواية قلب الليل قال: «خطر لي ذات مرة أنه توجد أوجه شبه بين حياة النبي وحياتي»<sup>(٢)</sup>، وسخر من شيخ التفسير، ووصف في الزقاق الشخصية المتدنية بالعمى: «وكان الروح الدينية التي يمثلها هكذا عقيمة لا جدوى من ورائها» وربط دائماً العلم بالماديين والجهل بالمؤمنين، حتى جعل «الشرسين قُساة ومعلمين» في رواية الحرافيش<sup>(٣)</sup>. ويصل الناقد من كل ذلك ومن غيره إلى أن «الكاتب يكمل دور المستشرقين من مبشري النصراني الذين افتروا على الإسلام، فادعوا أن الإسلام هو الذي دفع المسلمين إلى التخلف والتناقض . . فنظرتهم إلى الدين لا تختلف عن نظرتهم إلى الفاشية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية» ويجسم ذلك في رأيه السخرية<sup>(٤)</sup>، ولاسيما النص التالي منها:

- ما الإخوان المسلمون؟

- جمعية دينية تهدف إلى إحياء الإسلام علماً وعملاً، وفهم الإسلام كما

خلقه الله ديناً ودنياً، ويشريعة ونظام وحكم!

(١) أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ١٠٨.

(٢) نفسه / ١٤١.

(٣) نفسه / ١٤٢-١٤٣.

(٤) نفسه / ١٤٥.

- أهذا كلام يقال في القرن العشرين؟

- احترنا يا هوه بين الديمقراطية والفاشية والشيوعية، هذا (خازوق) جديد!

- لكنه (خازوق) رباتي».

فهذا في رأي الناقد سخرية من جماعة الإخوان المسلمين، وهو ليس إلا سخرية من الإسلام واعتراضاً عليه<sup>(١)</sup>، ويشير الناقد إلى أن نجيب محفوظ قد يعتمد إلى مقارنة الأديان، كما فعل في رحلة ابن فطومة، ولكنه ينتهي إلى المؤسف «فالكاتب هنا يوازن بين الإسلام والبوذية ويتنصر للأخيرة»<sup>(٢)</sup>.

إن الناقد السيد أحمد فرج في هذا المحور كان يتبع - فعلاً - الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ بجذ، ويحاول ما أمكنه علمه أن يتحرى الدقة في القراءة حتى تتجلى له المقاصد الإيديولوجية للكاتب، ثم يبررها ليحكم بعد ذلك عليها. وقد وازن بين فلسفة الكاتب والفلسفة الغربية التي انتشرت فيها الأفكار الإلحادية والعبثية، وانتهى إلى أن الأدب الغربي كان نتيجة طبيعية لما يعيشه. أما أدب نجيب محفوظ، فقد قام على التقليد من جهة الفكر، ولذلك يعده مداناً من حضارته «إن نجيب محفوظ وكل الذين يتشبثون بالحضارة الغربية مدانون بلا شك من حضارتهم، فهم بجانب كونهم مجترين للحضارة الغرب، ومستهلكين لأفكارها، فهم أيضاً مُعطلون إعادة بعث العقل العربي المسلم على أسس حضارة الإسلام، أسس الحضارة التي كونها الإسلام لا الفكر الغربي»<sup>(٣)</sup>.

ب - العلم والاشتراكية: والأمر فيهما واضح من التصور الإيديولوجي، غير

(١) أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ١٤٥-١٤٦.

(٢) نفسه / ١٥٢.

(٣) نفسه / ٢٠٦.

أن الإشارة إلى تأكيد عدم صدق الكاتب مع نفسه ومع أفكاره، وبيان انتهازيته كانت من الأفكار التي أثارها الناقد في هذا المحور، لا سيما حين توقف نجيب محفوظ عن الكتابة مدة طويلة بلغت سبع سنوات، من ١٩٥٢ وهو بداية الثورة المصرية إلى ١٩٥٨ التي رجع فيها إلى الكتابة، ويرى الناقد أن نجيب محفوظ توقف عن الكتابة؛ «لأنه حَكِرَ بطبعه، فلم يرد أن ينزلق مع مجموعة جديدة من العسكريين لم تنكشف له هويتهم بعد، فقد لا يوافق فكره فكرهم وهو بطبيعته يكره الصدام»<sup>(١)</sup>.

على أن الناقد في هذا الفصل لم يستطع أن يلتزم حدود الموضوع، وهو «العلم والاشتراكية» فرجع من جديد ليكشف عن جذور فساد العقيدة في أعمال نجيب محفوظ، وذلك عن طريق مقارنة بين عبارات تحمل معاني معينة يستهدف بها الكاتب تشويه صورة الأنبياء، ويرى ذلك واضحاً في قصة جيل<sup>(٢)</sup>، ولعل الناقد قد أدخل هذه الجوانب المتعلقة بالعقيدة في موضع العلم؛ لأن الأنبياء الذين ترمز إليهم القصة كانوا يرتبطون بالعلم نوعاً من الارتباط، كمعالجة عيسى عليه السلام للأكمة والأبرص، ويفيدنا ذلك في الموازنة التي يقوم بها الناقد بين عبارات ومواقف في القصة وبين آيات من القرآن الكريم<sup>(٣)</sup>.

ج - الجنس: وينطلق الناقد في دراسة هذا الجانب في أدب نجيب محفوظ من أن «الجنس» فطرة فطر الله الإنسان عليها لاستمرار الحياة، لكنه يتقده بشدة كما في قوله: «ولكن بذرة الحياة عند نجيب محفوظ من أصل "دارويني

(١) أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ٢١٩.

(٢) نفسه/ ٢٣٤-٢٣٥، ويعني عنصراً من (أولاد حارتنا).

(٣) نفسه/ ٢٣٧.



نيتشوي»<sup>(١)</sup>، «إن أخطر أفكار نجيب محفوظ عن الجنس (كإيديولوجية) تلك التي اعتنقها عن (دارون) و(نيتشه)، نثرها في رواياته على تعددها، ولكنها تبرز بصفة خاصة في الحرافيش، في البذور الكامنة فيهم، من عاشور الناجي الأول إلى عاشور الناجي الثاني.. اختار نجيب محفوظ عاشور الأول لقيطاً لا أصل له، وكأنه أراد أن يقول إن خلقه ذاتي بحسب اعتقاده عن دارون في الخلق الأول، والشيء نفسه في (فلة) التي تزوجها عاشور الناجي كانت لقيطة بلا دين ولا خلق»<sup>(٢)</sup>، ويرى الناقد أن هذا الأديب يستخدم الجنس في أعماله بكثرة «وهو في كل الأحوال موظف ضد الدين»<sup>(٣)</sup>.

ويتوقف الناقد ليسأل من زاوية علم النفس عن أسباب ذلك، ليذكرنا أنه قد تعرض في صباه لحالات نفسية قاسية «الكاتب نفسه يقدم صوراً كثيرة خاصة في حكايات حارقتا والمرايا على أنه مارسها، إما بالرغبة وإما بالضغط عليه»، ولكن الناقد يرى كذلك أنه من الخطأ تسويغ توظيف الجنس ضد الدين بتلك الحالات النفسية «من إحباط أو عقد» ونسب الجانب الإبداعي الذي ينبغي أن يعالج من جانب العقيدة «المسألة هنا يجب أن تخضع لعقيدته ذاتها، وتأثيرها في عناصره النفسية المكونة له من الناحية النفسية... كذلك يجب ألا ننسى أن الكاتب الكبير كمقلد أمين للغرب... قد أعجبه لحد الافتتان ميل الثقافة الغربية إلى التصورات الوثنية، ومنها الجنس، واتخاذها أدوات تعبيرية مضادة للدين في وحدة عناصرها ومكوناتها، وكلها توافق ميوله الطبيعية وغرائزه وتتواءم معها»<sup>(٤)</sup>. ومجمل القول: إن أحمد فرج في مواجهته النقدية هذه قد

(١) أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتفريب، ص ٢٦٦.

(٢) نفسه / ٢٦٧.

(٣) نفسه / ٢٦٩.

(٤) نفسه / ٢٧٣.

استطاع أن يكشف عن «القيح» في أعمال نجيب محفوظ، وبين أن أسبابها تعود إلى عوامل نفسية تقف خلف فلسفته وفكره، لكن الناقد كما يبدو لي لم يضع في الاعتبار الجانب الفني، كما لو أنه يعتقد أن بالإمكان فصل الشكل عن المضمون وهو أمر مستحيل، لأن المنطوق والمتخيل لا يترتب في العبارة الأدبية إلا بحسب ترتب الوجدانات والأفكار والعواطف في النفس، ولعلنا سنجد الاهتمام بالشكل الفني مرتبطاً بالفضاء الفكري عند عماد الدين خليل.

٤- عماد الدين خليل:

للدكتور عماد الدين خليل دراسات كثيرة في المجال التطبيقي كما في المجال النظري، إذ قد درس في كتابه في النقد الإسلامي المعاصر رواية نجيب محفوظ السمان والخریف، وهو حين درسها كان يستهدف جانباً محدداً هو «مآسي الإنسان المعاصر»<sup>(١)</sup> كما يصورها هذا الكاتب، وقد قدم للدراسة بموقف «الوجودية» من هذا الموضوع، ليبين أن هذه الرواية قد أسهمت مع الوجودية «في عرض وتحليل مجموعة من تجارب الإنسان السالبة، كالعبث واللاجدوى والاردواج والهروب واليأس والسقوط»، وبين أنها قد حاولت أن تقدم حلولاً عن طريق التصوف والرحيل والأمل، إلا أن الناقد يأخذ على الكاتب استعارته من الغرب، فيرى أنه كان مفرطاً في تغربه إلى حد الاقتباس والتقليد<sup>(٢)</sup>.

وقبل أن يشرع الناقد في تحليل الرواية قدم لمحة عن روايات نجيب محفوظ التي كان فيها «واقعيًا فحسب» فهو في زقاق المدق، وخان الخليلي، والقاهرة الجديدة كان «يعرض صوراً اجتماعية من الواقع المصري بدقائقه وتفصيله»<sup>(٣)</sup>

(١) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٦٦٤٩.

(٢) نفسه/ ٥٠.

(٣) نفسه/ ٥١.

ولكن كما يرى «لم يستند - في مرحلته تلك - على قاعدة فلسفية، ولم يحاول تعمق التجربة الإنسانية من خلال الوجود»، وإنما قد تطور نحو العمق في أعماله: الثلاثية، اللص والكلاب، السمان والحريف، الشحاذ، وغيرها).

وفي رأيه «تَفَلَّسُ» محفوظ وسبر أغوار الإنسان المعاصر بلغ مداه في رواية السمان والحريف<sup>(١)</sup> وقد كشف الناقد عن بعض أهم الأفكار التي جسّمها الكاتب؛ ومنها: الدوامة والعبث والهروب والنفي والغربة والسقوط، والازدواج في الشخصية<sup>(٢)</sup> إلى غير ذلك، ولكن الملاحظ في مناقشته لهذه الأفكار هو الموازنة بين ورودها في رواية نجيب محفوظ مجسّمة في سلوك شخصية «عيسى» بطل الرواية، ووجودها في أعمال الروائيين الغربيين مثل (سارتر، كافكا، كامو، جون شتاينبك) من جهة، وموازنته بينه وبين توفيق الحكيم من جهة ثانية خاصة؛ لأن «توفيق الحكيم» هو أحد الذين سبقوا في اعتماد الازدواجية في الشخصية كأرضية لمعطياتهم<sup>(٣)</sup>، وينتهي الناقد بعد ذلك كله إلى «أن فكرة العبث واللاجدوى لا تسيطر هنا إلى النهاية على بطل نجيب محفوظ كما حدث مع (كمال) بطل الثلاثية، و(سعيد) بطل اللص والكلاب، بل إن المؤلف يدخل هنا عمل الإرادة كقيمة إيجابية تقف بوجه التحديات السبّاقة، وتحاول أن تنتصر عليها»<sup>(٤)</sup>.

وكان الناقد قبل هذا قد أثنى على الكاتب في استغلاله «المونولوج الداخلي» بوصفه الملاذ الأخير لهروب الإنسان من ملله وفراغه النفسي، إنه في مداه

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٥١.

(٢) نفسه / ٦٤-٥١.

(٣) نفسه / ٦٣-٥٣.

(٤) نفسه / ٦٤.

العميق صراخ الإنسان ضد الظلم المسلط عليه، وشكواه الحزينة من مأساته، وحنينه القاسي إلى الماضي، وسخريته الباكية من قسوة التناقض<sup>(١)</sup>.

لقد كانت هذه الدراسة قيّمة؛ لأن إطلاعها العميق على الفلسفات الغربية وثقافته الواسعة التي جمعت بين علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والدين قد مكنته من أن يقف على «مآسي الإنسان المعاصر» وقفة العارف الذي يقرأ ما يقرأ عن علم، وينفي ما ينفي عن علم. وأحسبه كان كذلك في دراساته الأخرى التي جُمِعَت في كتابه محاولات جديدة في النقد الإسلامي، وهي<sup>(٢)</sup>:

١- الإسلامية في رواية عمالقة الشمال لنجيب الكيلاني.

٢- تقديم لمجموعة حادثة في شارع الحرية لإبراهيم عاصي.

٣- تقديم لمجموعة من القصص القصيرة لمحمود مفلح.

وقد أبان عن منهجه في الدراسة بقوله: «في متابعة أية مجموعة قصصية يتوجب البحث عن العام والخاص، عن الوحدة والتنوع، وإذا كان العثور على الخاص المتنوع سهلاً؛ لأن تجربة القصة القصيرة هي في جوهرها إبداع بهذا الاتجاه، فإن وضع اليد على الخط الشامل الذي يمتد إلى المجموعة كلها... يغدو أمراً صعباً»<sup>(٣)</sup>.

ولكن مع ذلك، فقد تلاحظ في دراساته هذه التنوع والاختلاف، فأنت تراه في نقده لرواية عمالقة الشمال لنجيب الكيلاني يختلف عن نقده لمحمود مفلح وإبراهيم عاصي، لكنه في جميع الأحوال لا يطيل حتى يمل القارئ ولا يوجز

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٦١-٦٢.

(٢) عماد الدين خليل: محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ٢٠٩-٢٨٨.

(٣) نفسه/ ٢٧٩.

حتى يخل بالموضوع، فهو بين بين، وفوق ذلك تجده يملك مقدرة فائقة في تقييم الأعمال المختلفة للأديب عن طريق مقابلتها، دون أن يهمل المقاييس الأساسية للعمل النقدي التطبيقي، كتلخيص القصة أو الرواية، وبيان قضية «الالتزام» والعناصر الفنية» ورسالة الفن بمستويه الإبداعي والنقدي، وتقييم الموضوعات، إنه منذ البداية يوصي إلى أن فن القصة ضروري باعتبار «أن القصة تكنيك جمالي مؤثر لحكمة الحياة»<sup>(١)</sup>.

في عمالة الشمال ثم قراءته عبر خمس فقرات تتفاوت طولاً وقصراً بحسب الموضوع الذي تناوله، يبدأ الفقرة الأولى بالحكم على أن عمالة الشمال أهم أعمال الكيلاني الروائية وأكثرها نضجاً، معللاً ذلك بكونها تعتمد ضمير المتحدث الذي له طبيعته وطعمه الطيب، ثم هناك مناخ شعري يصنعه ذلك الضمير، ثم حضور القارئ في قلب الواقعة الروائية، وتتجلى عنده هذه الطريقة الجيدة في قدرتها، فوق ذلك، على الدخول إلى عالم المكان لتحده: «اسمي عثمان أمينو، انحدرت من قبائل الفولاني في شمال نيجيريا، يقال: إن قبائلنا قد أتت مهاجرة من صعيد مصر في قديم الزمان...» فالمبدع في رأي الناقد يحدثنا عن «مدن نيجيريا وملاحم البيئة لكي يفرش أمامنا المكان الذي ستندفق على مسرحه الأحداث» ويثني عليه بخصوص «التكثيف» و«الإيجاز» اللذين يتناسبان مع عنصر التعريف بالمكان والزمان<sup>(٢)</sup>.

وفي الفقرة الثانية ينتقل بنا لترك التعليق والحكم إلى عرض الرواية وتلخيصها، منبهاً إلى أن «التلخيص سيقتلها ولاشك، ولكن لابد مما ليس منه بد»<sup>(٣)</sup>.

(١) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ٢٥١.

(٢) نفسه / ٢١١-٢١٣.

(٣) نفسه / ٢١٣-٢٢٠.

ولقد أجاد الناقد في التلخيص حينما اعتمد اختيار الفقرات اللامعة الدالة، ومَلَأ الفراغات بما يشير به من كلمات تربط بين أجزاء القصة.

وفي الفقرة الثالثة يدخل إلى طبيعة الصراع في هذه الرواية، وهذا طبيعي، لأن الهدف من الدراسة كما يتجلى من العنوان «الإسلامية في رواية عمالقة الشمال» يقتضي على مستوى التقنيات النقدية أن يعمد إلى بيان طبيعة الصراع ليكشف عن الصراع الفكري والعقدي، ومن ثم تتجلى له «الإسلامية» في هذه الرواية، وهو يرى «أن عمالقة الشمال غنية بالعناصر الدرامية، بالصراع الذي يمنح الرواية أحد مكوناتها الغنية الأساسية، وهو فعل لا يتحرك باتجاه واحد، بل بأكثر من اتجاه.. إن الصراع هنا ينبثق عن دافع العشق الذي انصب دفعة واحدة على (جاماكا) الممرضة المتنصرة القادمة من مناطق الإيوا... إن قبولها والتوحد معها بتجربة الزواج تقف أمامه عقبات... بعضها منصوب هناك في أعماق شخصية البطل، وبعضها الآخر في بيئته الخارجية، فهو مسلم وهي متنصرة، وهو من أبناء الهوسا وهي من الإيوا، وهو داعية ملتزم، وهي ممرضة لا تعرف حشمة أو التزام ما... فها نحن أولاء أمام أحد أبعاد الصراع وأكثرها أهمية وفنية؛ لأنه يمتد إلى شخصية البطل نفسه فيشطرها شطرين»<sup>(١)</sup>.

والناقد يرى أن احتواء الرواية على هذه الصراعات المختلفة (إسلامي/ نصراني، الإيوا/ الهوسا، ملتزم/ غير ملتزمة، التوحيد/ الوثني، النيجيري/ الاستعمار) والتي تقوم على عناصر مختلفة، من دينية وسلوكية، وعقدية، وسياسية، تمنح الرواية أحد مكوناتها الغنية الأساسية<sup>(٢)</sup>. إن امتداد الصراع بهذا

(١) محاولات جديلة في النقد الإسلامي، ص ٢٢٠-٢٢١.

(٢) نفسه/ ٢٢٠.

الشكل ليغطي مساحة الحدث الروائي كله، مما يمنح العمل الفني القدرة على الحركة الفنية حتى آخر لحظة<sup>(١)</sup>؛ ذلك أن «الكيلائي لا ينهي كل واحد من هذه الصراعات لكي يتفرغ للآخر، بل يجعلها تمتد عبر المساحة الكبرى من روايته... تسير متوازية ومتقاطعة وفي وقت واحد منذ البدء حتى المنتهى... وبهذا تجسد الرواية قدرتها على الحركة الفنية، وتتجاوز الرقابة والمباشرة والسردية... كانت الوقائع الكثيفة المزدحمة تمنحه القدرة على إعادة التوتّر ومدّ الصراع إلى أقصى نقطة، وعلى مستوى الشخصيات كان بمقدوره أن يكيف الحدث الروائي لكي يقود الصراع إلى مشارفه النهائية عند الخطوات الأخيرة للرواية<sup>(٢)</sup>.

أما في الفقرة الرابعة، فيبين كيف استطاع الكيلائي أن يوزع «لمساته الإسلامية ورواه» وذلك عن طريق «الالتزام» الذي يتحرك في الرواية على مستويين؛ مستوى العمل الفني بكامله بوصف الرواية الإسلامية المعاصرة تعالج موضوعاً إسلامياً، ومستوى اللمسات الإسلامية والإيمانية المكثفة والمنبثقة هنا وهناك تأكيداً لحقيقة إسلامية، وتعميقاً لموقف إيماني<sup>(٣)</sup>.

ويكشف في هذه الفقرة، إلى جانب «الإسلامية» التي تمثلت في الالتزام، عن «الرؤى الإيمانية التي ينشرها الكيلائي رقيقة شفافة، حتى تخيل للقارئ أن الرجل يتكلم بلسان المتصوفة ومصطلحاتهم، وتنثف من السحر والعلوية حتى تغدو شعراً وموسيقى، فتمنحنا بهذا كله مواقف في الالتزام الفني تنساب إلى الوجدان دوئماً أي قدر من التكلف أو العناية<sup>(٤)</sup>.

(١) محاولات جديلة في النقد الإسلامي، ص ٢٢٣.

(٢) نفسه / ٢٣١.

(٣) نفسه / ٢٣٢.

(٤) نفسه / ٢٣٧.

على أن هذه الشاعرية تختفي أحياناً، لتحل محلها التقريرية والمباشرة<sup>(١)</sup>، ولكن مع ذلك تبقى، في رأيه، قدرة الكيلاني على تحقيق التوازن بين «الفني» و«الفكري» بين «الحبكة» و«الموضوع» فاققة<sup>(٢)</sup>.

وفي الفقرة الخامسة يتناول الناقد الشخصيات، فيبين أن «شخص الرواية مرسومة بدقة بالغة ملامحها متميزة على المستوى النفسي، طريقة التفكير، السلوك، الوجدانية. أما الشكل الخارجي فلم يشأ القاص أن يتحدث عنه لكي يستكمل الرسم، وينج القارئ اقتناعاً أكبر... لماذا؟ لست أدري، ومع ذلك فإن الملامح المادية تبقى مجرد رداء خارجي، والمهم هو صميم التركيب الشخصاني لأبطال الرواية، الأعماق التي تصطرع وتتوحد وترفض وتريد»<sup>(٣)</sup>.

وأحسب أن الناقد في هذا الأمر الذي يسوغ فيه «الإهمال» للصورة الخارجية للشخصيات كان غير لائق، كان الهدف من النقد الإسلامي ليس هو التجريح أو الانتقاص من قيمة الأديب أو العمل الفني، ولكن هو إعادة تشكيل للعمل الفني من جهة «التصور» و«البناء الجمالي»، ولا شك أن الشكل الخارجي في الشخصيات يرتبط بالأميرين معاً، ليس الإسلام عقيدة وسلوكاً، مظهراً ومخبراً؟ ولعلنا نلاحظ أن القرآن مثلاً في قصة بلقيس مع سليمان عليه السلام، يُعنى بهذا الجانب، كما في هذه الصورة: ﴿قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقِهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ [النمل: ٤٤]، والصورة الآتية في قصة يوسف مع امرأة العزيز: ﴿وَأَسْتَبِقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا

(١) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ٢٤١-٢٤٢.

(٢) نفسه / ٢٤٨.

(٣) نفسه / ٢٤٩.



سَيِّدَا لَدَا الْبَابَ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿٢٥﴾ قَالَ هِيَ رَأَوْنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدٌّ مِّنْ قَبْلٍ فَصَدَقْتُ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ ﴿٢٦﴾ وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدٌّ مِّنْ دُبُرٍ فَكَذَبْتُ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ ﴿٢٧﴾ فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدٌّ مِّنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِّنْ كَيْدِكُنِ إِنَّ كَيْدَكُنْ عَظِيمٌ ﴿٢٨﴾ يُوسُفُ أَعْرَضَ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنبِكِ إِنَّكَ كُنتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ ﴿٢٩﴾ وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ ﴿٣٠﴾ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكًا وَأَتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتْ أَخْرِجِي عَلَيَّهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴿٣١﴾ ﴿يوسف: ٢٥ - ٣١﴾.

فالحديث عن دخول بلقيس الصرح وكشفها عن الساقين في القصة الأولى، والحديث عن جمال يوسف، وتشبيهه بالملك الكريم، والحديث عن «القميص» والمتكأ والسكين وتقطيع الأيدي، كل ذلك وصف يرتبط بالمظهر، ولكن ألا ترى كم هو دال على القيم والأفكار التي يحملها الشخص؟ لذلك قلنا إن «الاشكال» ترتبط بالتصورات، وإن إهمالها خلل فني لا يمكن أن نلتمس له مسوغات، وذلك لكي ندفع بالرواية الإسلامية - فعلاً - نحو التطور الفني والفكري معاً.

إن عماد الدين خليل في نقده لهذه الرواية كان جاداً، وإنه لم يكف بالبحث عن إسلامية القصة في «الموضوع» الذي هو «الإسلام في نيجيريا»، ولم يتوقف عند «الالتزام» و«الصراع الفكري» القائم حول الالتزام وغيره وحسب، ولكن تجاوز ذلك ويجدارة إلى استكشاف الإسلامية في الجانب الفني، فوجدناه يعالج مشكلة شفافية اللغة وعلاقاتها بلغة المتصوفة، ويتحدث عن الحوار والسرد والحبكة، ليقرر بعد تمحيص دقيق وأمثلة مختلفة أن «هناك توازناً

ملحوظاً في الحبكة للرواية بين السرد والحوار، حوار مسرحي بمعنى الكلمة: التركيز والتوتر والصراع، وضمير المتحدث يخرج بنا بشاعرية من مقطع حوارى إلى آخر ... ثمت صور فنية أشبه باللوحات يرسمها لنا هذا المتحدث ... كمثل - (وتطلعت إلى السماء توشحها السحب الذهبية، وبدا لي أن قطعة صغيرة لسحاب تضيء، ودققت البصر فيها، خيل إلي أنني أرى وجه سعيدة تبسم وسط السنة الذهب ابتسامة صامدة، ذهبية الإشعاع) ...<sup>(١)</sup>.

ويتهي الناقد إلى بيان مقاصد الفن الإسلامي كما تتجلى في هذه الرواية، فإذا هو يرى أنها «تمنح الإحساس بوحدة الوجدان الإسلامي في العالم كله، في عصر التمزق والتفكك والتباعد، وتعيدنا بجوها السخي إلى مقولة رسولنا ومعلمنا عليه السلام: «إن المسلمين كالجسد الواحد، إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسم بالسهر والحمى». ما أكثر الأعضاء التي تتن وتشتكى في هذا الجسد الجريح، والصوت الذي يمكن أن يسهم اليوم في إسماعنا هذه الشكوى ويجعلنا نحْم من أجلها هو صوت جدير بالتقدير حقاً»<sup>(٢)</sup>.

هؤلاء النقاد الذين تحدث عنهم، وعرضت لجهودهم النقدية بشيء من التفصيل لم يكونوا وحدهم على مستوى الساحة التطبيقية في نقد الرواية، فهناك غيرهم كثير، هناك نجيب الكيلاني في الاختيارات التي قدمها في كتابه الإسلامية والمذاهب الأدبية، والتي تشمل قصة نصف الدين لنجيب محفوظ، وقصة أنا للموت لتوفيق الحكيم، وقصة الشيخ صابر لنجيب الكيلاني<sup>(٣)</sup>. وهناك مجموعة من الدراسات والمقاربات النقدية التي جمعها الناقد نجيب الكيلاني في

(١) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ٢٥١-٢٥٢.

(٢) نفسه / ٢٥٦.

(٣) الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية، ص ١١٣، ١٣١، ١٤٩.

كتابه رحلتي مع الأدب الإسلامي تتناول أعماله الإبداعية مثل قاتل حمزة بقلم الدكتور ماهر حتوت، رحلة إلى الله دراسة بقلم عبدالعزيز الدسوقي، عمر يظهر في القدس بقلم محمد حسن بريغش، قاتل حمزة بقلم محمد صفي كساب، مع روايات إسلامية معاصرة للكيلاني بقلم محمد حسن بريغش، حول الرواية الإسلامية: عرض لروايتي نور الله، وعمر يظهر في القدس بقلم فوزي صالح، ومحاولة نقدية لتقييم قصة ليل العبيد بقلم عبد المنعم عواد يوسف، وقصة ليل العبيد دراسة بقلم إبراهيم سعبان، ثم الرواية الإسلامية بين النظرية والتطبيق بقلم نجيب الكيلاني نفسه<sup>(١)</sup>.

فهذه كلها دراسات تطبيقية حول أعمال أدب واحد، باستثناء المقال الأخير، بل قد تتكرر الدراسات حول عمل واحد كما جرى بالنسبة لرواية قاتل حمزة، وقد يأخذ الناقد عملاً واحداً فيقرؤه قراءة متأنية، وقد يأخذ مجموعة من الروايات، ليمتدح فيها عن سمات الإسلامية، كما ترى في النماذج السابقة عند محمد حسن بريغش، وفوزي صالح. أو اللا إسلامية كما في معظم الدراسات التي تناولت نجيب محفوظ في أعماله الإبداعية بعد الثورة المصرية.

ثم إذا تأملنا الدراسات الأدبية الأخرى عند نقاد آخرين غير نجيب الكيلاني، فإننا نجد نقداً كثيراً لروايات وقصص مبنوياً في تلك المؤلفات:

فهذا محمد عادل الهاشمي في كتابه الإنسان في الأدب الإسلامي<sup>(٢)</sup> يتعرض لأعمال كثيرة منها: عمالة الشمال للكيلاني والبرتقال المر لسمي الحفار الكزبري، وليالي تركستان لنجيب الكيلاني والسهول البيض لعبداحميد جودة السحار،

(١) الكيلاني: رحلتي مع الأدب الإسلامي، ص ٢٣١-١٨٩.

(٢) محمد عادل الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي.

والقاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، والحرام ليوسف إدريس، ومجموعة المرفأ لمحمود مفلح، ومجموعة قاع المدينة ومجموعة بيت من لحم ليوسف إدريس، وفي قافلة الزمان لجودة السحار، والحى اللاتيني لسهيل إدريس، والحب قبل الحبز لسلمى شلاش، وعودة الروح لتوفيق الحكيم، والبدايع والطرائف لجبران خليل جبران، وجسر الشيطان لجودة السحار، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، وسارة للعقاد، وطلائع الفجر ورأس الشيطان وعذراء جاكرتا لنجيب الكيلاني، والنصف الآخر للسحار، والثلاثية، والسكرية لنجيب محفوظ، انتحار صاحب الشقة لإحسان عبد القدوس، والانهار لعبد الرحمن مجيد الربيعي، وأخته أيتها الأمل لأحمد بدوي، والأرض لعبد الرحمن الشراقوي، والسقينة لجبرا إبراهيم جبرا، وهمزات الشياطين لجودة السحار، والنداء الخالد لنجيب الكيلاني<sup>(١)</sup>.

فالهاشمي يتعرض لكل هذه الروايات باحثاً عن «الإنسان» في الأدب، وقد استطاع في هذا البحث الذي نهج فيه نهجاً موضوعاتياً، أن يتقصى أثر الموضوعات التي تشكل إنسانية الإنسان في هذا الأدب، كالفطرة، والأسرة، والزواج، وموقف الإنسان من الكون، وغاية الوجود الإنساني، وما يتعلق بهذا الموضوع من غايات فرعية كالعبادة والاستخلاف، وتحرير البشرية من الطغيان، وعمارة الأرض، وموقف الإنسان من الحياة<sup>(٢)</sup>.

وقد كان الناقد في معالجته لهذه الموضوعات المتشابكة يستلزم النصوص

(١) الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٣٨، ٦٢، ٨٧، ٨٨، ٩٦، ١١٧، ١١٩، ١٢٠، ١٣٥، ١٤٧، ١٥٥، ١٨٤، ٢٢٠، ٢٤٥، ٢٥٨، ٢٦٤، ٢٧٦، ٢٨٢، ٢٨٥، ٢٩٧، ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٠٩، ٣١١، ٣٥٠، ٣٠٤، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٣٥، ٤٤٩، ٤٦٤، ٤٧٨، ٤٨٧.

(٢) نفسه / ٢٣٧-٤٤٥.

التي تسبى أفكاراً متناقضة من أجل أن يبين الفرق بوضوح بين الإنسان في الأدب الإسلامي، والإنسان في الأدب غير الإسلامي، بما في ذلك النصوص الإبداعية التي أنتجت تحت مظلة الإسلامية جغرافياً، مع ارتباطها بأوثق الروابط بالأيديولوجيات الإلحادية والمنحرفة.

ولكي يتضح الأمر ينبغي أن نأخذ موضوعاً فرعياً من تلك الموضوعات، مثلاً نكشف من خلاله عن المنهج المتبع هنا في نقد الرواية لبيان خط «الإسلامية» فيها، وليكن الموضوع هو «الفطرة»، وجزيئاته المقصودة هي «الأسرة والزواج» من جهة و«الفوضى الجنسية» من جهة أخرى، فماذا يصنع الناقد في هذا الموضوع؟ إنه يبين أولاً «أن الميل الفطري بين الجنسين من القوة والأثر بحيث يحفظ النوع البشري ويرعاه بالامتداد ليؤدي الإنسان - عبر العصور - الخلافة عن الله في الأرض»<sup>(١)</sup> ثم يعمد بعد ذلك البيان الذي يصنع الخلفية المرجعية التي تتحكم في الواجهة النقدية إلى النصوص التي منها هذا النص من رواية هذراء جاكوتا لنجيب الكيلاني، وهي رواية توحى من عنوانها بعلاقتها بالموضوع الأساس «الفطرة»؛ والنص يصور حواراً بين فاطمة وخطيبها أبي الحسن في لحظة وداع:

« - فاطمة: لشد ما أنا قلقة على أبي! احذر يا أبا الحسن، فالطريق وعمر والمكائد مزروعة في كل مكان.

- أبو الحسن: (بصوت يخالطه الانفعال): سيضيء وجهك المؤمن ظلام الطريق لي، وسيظل يسير إلى جواربي طوال تجوالي .. قلبانا سيران معاً ... يتربان بأنشودة رائعة ... ما أعظم الحب في الله.

- فاطمة: ... سأنتظرك حتى تعود.

(١) الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٢٧٣.

- أبو الحسن: أخرج أبو الحسن مصحفاً صغيراً من جيبه، ومدّه إليها وهو يقول: هدية السماء. نعم الصاحب، سيملاً عليك حياتك، وعندما أعود سنبدأ في قراءته معاً<sup>(١)</sup>.

فالناقد يورد هذا النص بصدّد حديثه عن كيفية «الارتقاء بالجنس» لتمييز الإنسان بإنسانيته حيث يصبح «الجنس» جمالاً وإحساناً في الأداء لا مجرد ضرورة «بيولوجية»<sup>(٢)</sup>.

ولكن انظر إلى حديثه عن «الجنس» في أعمال نجيب محفوظ: «فمن اتجاه الجنس عند أدبائنا بما يشر الفوضى الجنسية ما نلقيه من تسليط الضوء على الجنس في روايات نجيب محفوظ، ولا سيما في ثلاثيته التي يبرز فيها الجانب الحسي، وتوارثه من الآباء للأحفاد على شكل منحرفٍ مُعَرِّ، فمن يقرأ الثلاثية يجد تجسّماً للجنس، وتهويناً من شأن مزاولته المنحرفة بما يهبط بالمثل العليا عند من يمثله في روايته، وعدّها أمراً نظرياً لا رصيد له، كما نجد فيها أناساً همهم لذاتهم الحسية، ولا يرى تنفيراً من روح التفسخ التي يزعم المؤلف أنه يريد التنفير منها، بينما هو في الحقيقة يركز عليها ويسلط الضوء»<sup>(٣)</sup> وقرأ حديثه عن الكاتب إحسان عبدالقدوس، لترى أنه يعدُّ ممن «يتخذ من الجنس محوراً لقصصه، فهو على سبيل المثال في قصته انتحار صاحب الشقة يقحم الجنس في القصة، ويفتعل العقدة وهي أزمة السكن، ويلوي عنق البطلة (فريسة) السوية الطامحة ليقتذف بها في درك الانحطاط، دون تحليل أو تفسير منطقي بافتعال يكشف عن جهل الكاتب بمستوى حياة الفئة الغالبة في هذا

(١) الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٢٨٢ والنص من رواية عندها جاكوتا، ص ٣٩٣٨.

(٢) نفسه / ٢٨٣.

(٣) نفسه / ٣٠٦.

الشعب، ولا سيما في الريف»<sup>(١)</sup>.

وفي مقابل هذه الصور التي لا تتسجم مع السفرة الإنسانية كما تجسمها الروايات عند نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس، نجد صورا مضيئة حقاً يقدمها الأدب الإسلامي في رواية أختاه أيتها الأمل لأحمد بدوي، وعذراء جاكارتا وحكايات طبيب لنجيب الكيلاني، لذا يقول عادل الهاشمي بعد دراسته لهذه النصوص: «وفي أدبنا المعاصر نلمح بادرة أصيلة إلى تبصير الإنسان في خضم الجاهلية المعاصرة بالثمن الذي يدفعه الإنسان الذي ينحرف عن الفطرة، فهي تسلط الضوء على الإفاقة والارتفاع»<sup>(٢)</sup>.

إن الاتجاه الذي اتجهه عادل الهاشمي في نقده الإسلامي هنا هو الاتجاه الموضوعاتي، الذي يقوم بطبيعته على «الانتقائية» للنصوص التي تخدم الفكرة وتعالج الموضوع، ولكن الناقد يوجه الفكرة النقدية دائماً نحو التمييز بين ما هو إسلامي وما هو غير إسلامي في الرواية العربية، ولذلك لمجد الرواية الواحدة قد تتكرر غير ما مرة، كما هي الحال بالنسبة لرواية رأس الشيطان، وعذراء جاكارتا وجسر الشيطان؛ إذ تكررت مراراً<sup>(٣)</sup>، كما لمجد المزج في الشواهد بين الروايات الإسلامية وغير الإسلامية لبيان الفروق بين التصورات التي يطرحها كل اتجاه على حدة، كأن يجمع في الفصل الواحد بين النصف الآخر للسحار والثلاثية أو السكرية وبين القصيرين لنجيب محفوظ<sup>(٤)</sup>.

(١) الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٣٠٨.

(٢) نفسه / ٣١٠.

(٣) نفسه / ٢٩٩، ٣٨٨، ٣٧٨ بالنسبة إلى الأولى، وبالنسبة إلى الثانية: ٢٨٢، ٢٨٥، ٣٨٦، وبالنسبة

إلى الثالثة: ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٩٤، ٤٤٩.

(٤) نفسه / ٣٠٦-٢٨٥.

إن اتجاه عادل الهاشمي هذا هو الغالب على نقده، فقد يعتمد في كتب أخرى أسلوباً مغايراً بعض الشيء، كأن يخصص دراسة للفن الروائي عند نجيب محفوظ مثلاً، ولكن يفعل ذلك ليتبع سقطاته الفكرية والأخلاقية كما في مقاله: «نجيب محفوظ يفصح عن طريقه التخريبي»<sup>(١)</sup> فقد بدأه بإثارة فكرة المغالطات النقدية التي تطلب «التماس الإسلامية في أدب نجيب محفوظ»<sup>(٢)</sup> ثم عالج من خلال ذلك «تكوين محفوظ الفكري» و«محفوظ والمنحرفات جنسياً» لينتهي إلى هذه الموازنة: «إن مقارنة محفوظ بالكاتب الإسلامي الدكتور نجيب الكيلاني أو تفضيله عليه بسبب بعض تقنياته المستوردة غير مستساغ في الوسط الأدبي الإسلامي، وغير مقبول من باحث محسوب على الإسلامية الأدبية، وهو ثمرة احتكام إلى المقاييس الجمالية الأوروبية دون رعاية المضامين والموالم»<sup>(٣)</sup>.

وهذا لا يكفي، فقد كان منتظراً من عادل الهاشمي، ولا سيما في كتابه الإنسان في الأدب الإسلامي، أن يعتمد أسلوب مواجهة النص الروائي الكامل، ولو على مسيل المشال فقط، ليين الخط الإنساني في الأدب الإسلامي، فإن ذلك النموذج الروائي قد يعطي صورة أوضح من الصورة التي تقدم عن طريقة الأسلوب «الانتقالي» الذي لا يمكن أن يقدم مثلاً «النماذج البشرية» في الروايات الإسلامية، فضلاً عن الجانب الفني للروايات والقصص.

#### ٥- عودة الله منيع القبسي:

هو الناقد الذي وضع كتاباً خاصاً للتطبيق تحت عنوان: تجارب في النقد

(١) الهاشمي/ قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص ٢٥-٤٥.

(٢) نفسه/ ٢٥.

(٣) نفسه/ ٤٣.



الأدبي التطبيقي. وقد جعل الفصل الثاني منه «في نقد الفن الروائي والقصصي»<sup>(١)</sup> استمهله بالسؤال التالي: «المرأة: متى تبلغ في الرواية العربية مكانتها التي بلغت في رواية الأم، ثم قال - وهو محق فيما يقول -: «عندما انتهت من قراءة رواية الأم لمكسيم جوركي في ترجمتها للإنجليزية انتقل خاطري كليا إلى ما قرأته من الرواية العربية، سواء للكتاب الإسلاميين أمثال عبد الحميد السحر أو محمد عبد الحليم عبد الله، أم للكتاب الليبراليين أمثال نجيب محفوظ، أو يوسف السباعي، عند ذلك أحسست «بتفاهة» الرواية العربية في مقابل العظمة التي تتجلى في رواية الأم هذه. في الرواية العربية لا بد أن يكون «الجنس» الفاضح عنصراً أساسياً فيها، أما في رواية الأم فقد عرض الكاتب للمرأة، ولكنه لم ينظر إليها بمنظار الجنس، وإنما نظر إليها باعتبارها إنساناً يتحمل التبعات والمسؤوليات»<sup>(٢)</sup>.

وقد اعتمد الناقد أسلوب الموازنة بين أصناف الرواية المكتوبة بالعربية إسلامياً وغير إسلامية، ليبين أن أدبنا يوظف المرأة في الرواية توظيفاً مزرئياً، وأننا نفتقد إلى الرواية العربية التي نظرت إلى المرأة الإنسان كما نظرت إليه رواية الأم<sup>(٣)</sup>. وقد أعجبت حقاً بطرح الناقد وفلسفته في النقد، لولا أنه كان قصير النفس لم يستطيع أن يدخل بنا أغوار الرواية من هذا المنظور، في هذا المقال خاصة، فهل يوجد في دراسات أخرى؟

فقد درس بعد ذلك رواية بداية ونهاية، لنجيب محفوظ، دراسة شاملة عني فيها بالعناصر التالية: موضوع الرواية، والبطل في الرواية، وهدف الرواية،

(١) عودة الله منيع القيسي: محارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص ١٠٥.

(٢) نفسه / ١٠٧.

(٣) نفسه / ١٠٩.

ونهاية حسنين (الشخصية المحورية)، ومغالطة، وموازنة، والتقنية).

وأعقب هذه بدراسة رواية العودة من الشمال لفؤاد القسوس، وقد عدها رواية جادة، ولكن مع ذلك فقد قدم لصاحبها بعض الملاحظات التي تتعلق بعنصر «الزمن واضطراب السرد»<sup>(١)</sup>.

ثم حدثنا الناقد عن اللغة الثالثة في قصة عبد الرحمن الخميسي، ليلحظ أن «استخدام اللغة الثالثة إما ناتج عن عجز في القاص، أو عن سوء نية منه نحو الفصحى»<sup>(٢)</sup>.

ثم وقف بنا الناقد عند مجموعة المطر والرماد للقاص إبراهيم العبيسي يسجل له بعض الملاحظات، كعدم صلاحية «العنوان»، على اعتبار أن في المجموعة قصصاً تحمل عناوين أخرى أكثر إتقاناً منها، ومثل ذلك أن الصنعة بادية في تقنية (تكنيك) القصة المطر والرماد؛ إذ جعلها القاص ترواح بين الحاضر والماضي على طريق «تيار الوعي»، واستخدم من تيار الوعي أسلوباً واحداً هو «الارتداد» أي العودة إلى الماضي، ولكن القاص زاحج بين الحاضر والماضي بشكل تحكيمي، إذ كان يعيش في الحاضر ثم يقفز منه إلى الماضي، ثم يعود إلى الحاضر، ثم يقفز مرة أخرى إلى الماضي وهكذا...»<sup>(٣)</sup>.

وكان الناقد قد وضع العنوان التالي: «الفن القصصي في المطر والرماد»، مما يوهم بنقد فني للقصص في هذه المجموعة، ولكنه في الواقع لم يتعد إبداء ملحوظات عابرة تحتاج إلى شيء من الدقة والعمق وطول النفس.

(١) تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص ١٢١-١٢٧.

(٢) نفسه/ ١٩٥.

(٣) نفسه/ ١٣٤-١٣٥.

وأحسب بعد ذلك أن مقالة «ملاحظات حول قصة رجال وذهب»<sup>(١)</sup> لنجيب الكيلاني، لم يقدم فيها نقداً يتجاوز مستوى ما رأينا، بل هذه الملاحظات لا تعدو أن تكون تقديماً ساذجاً للقصة.

وتأتي في الأخير دراسته «كلمات عن الخروج على وشم القبيلة» لتقدم صورة عن مجموعة قصصية، مؤداها أن «المقارنة والمقابلة بين يشتين كانت منطلقة لتكنيك القصتين، فقد قامت على المقارنة التي جاءت بأسلوب التداعي وأسلوب تيار الوعي... والخلاصة في هاتين القصتين أن محمد حسن الحربي يريد أن يترك في نفس القارئ انطباعاً لما تعاني منه كل من البيتين، (الغريبة العربية) من ممارسات خاطئة وصور واقعية تشوه وجه الحضارة»<sup>(٢)</sup>.

وبهذه الملاحظات ينهي الدارس هذا الفصل الذي كان عنوانه «في نقد الفن الروائي والقصصي» دون أن يقدم نقداً، ولولا دراسته الثانية حول بداية ونهاية لنجيب محفوظ، لتمكن أن نصف الكتاب بما لا يُرضى، ذلك لأن الكاتب جمع مقالاته الصحفية، ورصدها في هذا الكتاب تحت عنوان لا يتطابق مع المضمون، إذ يتناول موضوعات متفرقة، لا تعدو في معظمها أن تكون ملحوظات عابرة، تصلح للنقد الصحفي، ولكنها لا يمكن أن تأخذ هذا العنوان في كتاب تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ولو أن الناقد أمسك بالمنهج الذي بدأه حول قراءة رواية الأم لقدم شيئاً مهماً، ولكن قصر النفس حال دون ذلك في كل المقاربات النقدية التي يحتويها هذا الكتاب في مجال نقد الرواية باستثناء بداية ونهاية التي قرأها بشيء من الجلد.

٦- وقريب من هذا الفصل الذي عقده عودة الله منيع القبسي الفصل الذي

(١) تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص ١٣٧.

(٢) نفسه/ ١٤١-١٤٢.

عقده محمد حسن بريغش لنقد القصة الإسلامية، في كتابه في الأدب الإسلامي المعاصر: دراسة وتطبيق<sup>(١)</sup> وقد قسمه ستة موضوعات؛ تناول في الأول قصة عمر يظهر في القدس والثاني روايات إسلامية معاصرة، ولكن الناقد في الحقيقة تناول فيها أيضاً روايات لنجيب الكيلاني، ومعنى ذلك أن القسمين الأول والثاني حول مبدع واحد، غير أن بريغش - على ما يبدو - لم يكن يقصد النقد بآثم معنى الكلمة، فهو يقول: «لن أتناول هذه القصص المميزة بالدراسة والنقد، فلها موعد آخر - إن شاء الله - ولكنني سأسجل بعض الخواطر واللمحات عن القصص الجديدة التي صدرت لكاتبنا الشاعر»<sup>(٢)</sup>.

وقد لاحظ الناقد أن ليالي تركستان، عذراء جاكرتا، صمالة الشمال قصص تبدو فيها ظاهرة «الواقعية»، فقد كانت ذات صلة بواقع المسلم عقيدة ومجتمعاً ووجوداً وطريقاً للجهاد ضد الجاهلية<sup>(٣)</sup>، غير أن الناقد قد ركز هنا على الموضوع الذي يعد عاملاً مشتركاً بين القصص، فيرى أن موضوعاتها وأحداثها تدور حول قضايا تهتم واقع المسلم، وتظهر دور الاستعمار والصهيونية والتبشير والاستشراق، وتبين أن المسلم وحده هو المستهدف من قبل هذا الاستعمار على مختلف أشكاله، وأن صورة الإنسان المسلم المؤمن في هذه القصص واضحة، وأن العاطفة التي تنساب فيها عاطفة إنسانية صادقة، وأن الكاتب لم يكن يتبع الأفكار والموضوعات وحدها، ولكنه ظل في كل قصصه «فنناً أصيلاً وقصاصاً ناجحاً»<sup>(٤)</sup>.

أما الموضوع الثالث، فقد تناوله تحت عنوان «إبراهيم عاصي والقصة

(١) محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق، ص ١٢٥.

(٢) نفسه / ٢١١-٢١٢.

(٣) نفسه / ٢١٤-٢١٥.

(٤) نفسه / ٢١٥-٢١٩.

الإسلامية»، تحدث فيه عن الأدب الإسلامي وحياة القاص ومتى نشأ عنده فن كتابة القصة، إلى أن وصل إلى مرحلة إنتاجه للمجموعات الثلاث ولهان والمستفسرون، سلة الرمان، حادثة في شارع الحرية.

ثم أفرد في الموضوع الرابع مجموعة حادثة في شارع الحرية بالدراسة، لكن تحليله لقصصها لم يكن عميقاً أو شاملاً، إذ إن ملحوظاته ليست من النقد الصحفي، بل فيها شيء من التأنّي كما في قوله: «إن هذه القصة - مركباتنا تدخل عصر الفضاء - واقعية بسيطة، ولكنها في الوقت ذاته رمزية موحية، تصور حقائق حياتنا في جوانب كثيرة، وكان كاتبنا موفقاً في اختيار هذه الشريحة وهذه الشخصيات»<sup>(١)</sup>.

ولكن، مع ذلك، فإن هذه الكلمات يمكن أن تكون خلاصة لتحليل أعمق يتناول تلك الخصائص التي يجمعها هنا. كما فعل في آخر حديثه عن المجموعة كلها؛ إذ سجل ما يظن أنه من الملامح التي بدأ يتسم بها أدبنا الإسلامي من فردا، وإيحاء، وحس ناقد للمجتمع، والتزام<sup>(٢)</sup>.

أما الموضوع الرابع فعنوانه «مع المجموعة القصصية ميلاد جليد للكاتبة حنان لحام، وقد استعرض الناقد مضامين قصصها الأربع، ثم انتهى كعادته إلى أهم الملحوظات، ومنها استناد الكاتبة إلى «التصور الإسلامي»، وجنوحها نحو «الواقعية الحقيقية» «الواقعية التي تأخذ شريحة من الحياة كما هي بفطرتها السليمة ومن جوانبها المختلفة حتى لا تنظر إليها من زاوية واحدة»<sup>(٣)</sup>.

والموضوع الأخير هو «القصة الإسلامية بين الالتزام والإعجاب: عرض

(١) في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق، ص ٢٣٦.

(٢) نفسه / ٢٤١.

(٣) نفسه / ٢٥٤-٢٥٥.

وتحليل قصة: القابضون على الجمر، ورحلة إلى الله<sup>(١)</sup>.

وقد عد الناقد قصة القابضون على الجمر لمحمد أنور رياض مثلاً حياً لما نريد في الأدب الإسلامي، وأرجع جمالها إلى خاصية «الالتزام»<sup>(٢)</sup>، ولكنه يرى أنها تذكره «بقصة أخرى تتفق معها في الموضوع والهدف، وقد تستق في كثير من الصور التي اختارها الكاتبان، لتكون مسرحاً للأحداث، وهذه القصة هي رحلة إلى الله للدكتور نجيب الكيلاني»<sup>(٣)</sup>، ولكن الناقد يعود ليقرر أن امتياز الكيلاني في أسلوبه بالسلاسة والعلوية، وامتلاكه للموهبة القصصية، لا يمكنه أن يلغي الفارق بين القصتين؛ لأن قصة القابضون على الجمر قصة إسلامية ملتزمة، تمثل الأدب الإسلامي بكل تصوره وأبعاده، وكاتبها لا يفرط في جزئية من جزئياتها، حتى لا يخرج عن مسار الأدب الإسلامي الواضح<sup>(٤)</sup>.

وقد شوّقتنا الناقد فعلاً إلى قراءة «القصة»، ولكنه لم يزد على الجانب «الالتزامي» فيها، وكان عليه أن يعرض للتقنيات الفنية حينما تكون في صميم الالتزام ليرينا كيف مستنوع الحدث القصصي الجميل؟

إن الناقد لم يكن يهتم بالجميل بقدر حرصه على الجليل، ولكن الفن كل لا يتجزأ، بل إن الجانبين يتناصران.

٧- أحمد بسام ساعي:

ناقد لا يقبل على عمل إلا وهو جاد، يحب الأناة، ويستعين - في جهوده النقدية - بالصبر، هكذا رأيناه في نقد الشعر السوري وهكذا سنجداه في نقد

(١) في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق، ص ٢٥٧.

(٢) نفسه / ٢٥٩.

(٣) نفسه / ٢٦٠.

(٤) نفسه / ٢٦٠.

القصة، والنموذج الذي اخترناه له هنا هو «القصص الإسلامي: الواقع والحقيقة في مجموعة اللقاء السعيد لمحمد المجذوب»<sup>(١)</sup>.

وهذا - في الحقيقة - عنوان للفصل الثاني من كتابه الواقعية الإسلامية، ومعنى ذلك أن النقد الذي يوجهه لهذه المجموعة يدخل في الوجهة العامة للكتاب، وقد استهله بمقدمة عن أصالة القصة الإسلامية فطرح عدة تساؤلات، نأخذ منها هذا لأهميته: «هل للقصة الإسلامية الحديثة أن تستقل بطبيعتها ومقوماتها الأساسية عن أختها القصة الفنية الحديثة، التي استمدت شروطها من الغرب؟ وإلى أية حدود يمكن أن تختلف القصتان وإلى أية حدود يمكن أن تتفقا؟»<sup>(٢)</sup>.

هذا تساؤل جاء في المقدمة التي سبقت المواجهة النقدية للمجموعة، ولكنها وضعت كذلك بعد العنوان الأساس للفصل «القصص الإسلامي» مما يبين أن اختيار الناقد للمجموعة قد تم وفق تصور محدد للقصة الإسلامية، ولكن دون أن ننسى أن الكتاب يبحث موضوعاً محدداً كذلك، وهو «الواقعية الإسلامية»، فهل يعني ذلك أن الناقد يريد أن يبحث عن «الفردة» و«الخصوصية» التي تميز القصة الإسلامية عن الغربية وبلدك يكون الهدف هو التنظير من خلال التطبيق؟ إن الناقد في آخر تلك المقدمة يقول: «إن القصة الإسلامية هي «الواقعة» وهو اسم ندعي أنه أكثر تعبيراً عن حقيقة هذا الفن حين ينطلق من المفهوم الإسلامي للفن»<sup>(٣)</sup>، وكان قبل ذلك قد قال: «كانت القصة القرآنية الدرس الأول الذي ألفاه الإسلام على المبدعين المسلمين في هذا المجال، فلم تكن هذه

(١) أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٥٣.

(٢) نفسه/ ١٥٣.

(٣) نفسه/ ١٥٥.

القصة اندفاعه خيال أو إلهام فنان، وإنما كانت أحداثاً حقيقية متنوعة من التاريخ<sup>(١)</sup>.

ومن هذين النصين يمكن القول بأن النموذج المرسوم في ذهن الناقد بسام ساعي هو هذا الفن الجاد الذي يرتبط بالواقع ويحمل الرسالة، وأحسب أن الناقد حين يدخل صميم الموضوع التطبيقي ليصف مجموعة اللقاء السعيد بأنها نموذج «صادق للواقعة الإسلامية التي تسرد أحداثاً وقعت حقاً بأساليب فنية مختلفة وتناول أدبي رفيع»<sup>(٢)</sup>، إنما ليدخلها في السياق العام للكتاب، وليضعها في خط الرؤية النقدية التي انطلق منها، مما يجعلنا نميل إلى القول بأن بسام ساعي ينقد الأعمال الأدبية وفق منهج واضح المعالم، وتصور محدد السمات، أما المنهج فهو «الواقعية الإسلامية» وأما التصور فهو فهمه للإسلام.

وقد شرع الناقد في معالجة القصة من زاوية دقيقة؛ هي البعد الزمني والبعد المكاني، ومع أن هذه الزاوية تنجح أكثر في النقد الذي يواجه نصاً أدبياً واحداً كالرواية، فإن الناقد قد استنبط ذلك من مجموع القصص؛ إذ إنها في رأيه تستمد وجودها «من مختلف زوايا الزمان القديم والحديث، ومختلف زوايا المكان: الشرق والغرب»، ولكنها روايا، على تباعدها، قد «امتدت إليها آفاق الإسلام، فعمرت قلوب أجيالها بوجدانيته، ولكن الحضارات الأخرى من جهة، ومنزلات الدنيا من جهة أخرى جعلت من أفراد هذه الأجيال أمماً شتى... فمنهم من ظل معتصماً بالإسلام... ومنهم من انساق إلى المحدثات... ومنهم من ورث الإسلام لا عن فهم لحقيقته أو وعي بأمره... ثم كان منهم

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٥٤.

(٢) نفسه / ١٥٥.



الفاستق والماجن والمالحد والماركسي . . وهذه النماذج جميعاً ماثوثة في وقائع اللقاء السعيد<sup>(١)</sup>.

وهكذا يدخل بنا الناقد في عالم القصة من خلال بعدي الزمان والمكان، ليتوغل قليلاً نحو «واقعية الإسلام» في هذه المجموعة، وهو أن معالجة القاص كانت «تتنوع تنوع مشكلات الحياة» بحيث نرى في كل قصة مشكلة، كالدكتاتورية في حذاء الرئيس، والمرأة في حياة جديدة، وأثر الإسلام في تطهير النفوس في العالم السعيد، وهذه وغيرها هي «المشكلات التي دارت وتدور على مسرح العالم الإسلامي القديم والمعاصر»<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا كان الناقد يرى في قصص المجلوب الواقعية الإسلامية التي تتميز عن غيرها من الواقعيات: «والواقعية التي ينطلق منها محمد المجلوب لمعالجة هذا الواقع الإسلامي تحرره من قيود المدارس الأدبية والفكرية العربية والغربية، فحسبه أن ينظر بمنظار الإسلام ليرى المشكلات من زاوية جديدة وبطريقة مختلفة عما عهدنا»<sup>(٣)</sup> فالمرأة هي «المرأة المسلمة المحجبة»، والقصص تقدم لنا «المرضة فاضلة»، وتفرق بين «العبادة بالتقليد والعبادة بالتفكير»، وعلى النقيض من ذلك تصور لنا قصة بين مشهدين سلبية بعض المسلمين الاتقياء في مواجهة الواقع، فهم يفضلون محاربة الفساد والضلال بمقاطعة أصحابه، لا بمراودتهم عما هم فيه، وإفناعهم بالخطأ الذي انزلقوا إليه»<sup>(٤)</sup>.

والناقد لم يسكت عما في النص من «خطيئة»، ولكنه رأى فيها جانباً آخر

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٥٥.

(٢) نفسه/ ١٥٦.

(٣) نفسه/ ١٥٦-١٥٧.

(٤) نفسه/ ١٥٨.

أهم هو استخدامها لبث الروحانية، «هذه الروحانية لها طعمها الخاص في الإسلام» وقصتا على أبواب المدينة وثمرات الإيمان من مجموعة اللقاء السعيد تقدمان لنا نموذجين راقعين للعلاقة الروحية في الإسلام<sup>(١)</sup>.

وفي مقابل الواقعية يطرح الناقد موضوع «المثالية»؛ ذلك لأن مثالية الإسلام هي مثالية الواقع، مهما بدت هذه المثالية غريبة عن واقعنا الذي أدى انحرافه الشديد عن الفطرة الإنسانية إلى تضخيم الفرق بينه وبين مثالية الإسلام<sup>(٢)</sup>، وعلى هذا الأساس صار لازماً أن يتم التفريق بين «واقعية القصص الإسلامي وواقعية الأرض، واقعية الحقيقة وواقعية الانحراف، هذا هو أبو مرشد في قصة محمد المجذوب الحل الأفضل شدته أحوال الدنيا في الأرض، فلا يستطيع التخلص منها دون معونة الآخرين، إن الإسلام حي في قلبه ومشاعره، ولكن شيطان المال يحاول أن يسكت صوت الإسلام في صدره»<sup>(٣)</sup>.

ينتقل الناقد بعد هذه اللمسات التي أبرز فيها «الإسلامية» في قصص محمد المجذوب، ومن خلالها عبر ملامح الواقعية الإسلامية ولامح المثالية في نظر الإسلام ليجعل المثال ممكناً، وليبين أن تعطل الإنسان عن بلوغه إنما جاء نتيجة طبيعية لخروجه عن الواقع النظيف أصلاً نحو الانحراف المميت، أقول: ينتقل بعد هذا الجوانب النقدي الناضج لمستوى المضمون في القصص إلى مستوى الشكل، أو قل ينتقل من «المفهوم» إلى «المنطوق».

ثم إن بسام ساعي يرى أن «الكاتب يتجاوز لغة الواقع المعيش، اللغة المحكية واللغة المكتوبة فيما قدمه من قصص رصين التعبير، متسامك الديباجة محكم

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٥٩.

(٢) نفسه / ١٦١.

(٣) نفسه / ١٦١-١٦٢.

البناء، رفيع اللفظ، متناول العبارات، متصل الأجزاء، تجاوزاً قد يبدو لنا في أول وهلة تجاوزاً بالقصص عن أرض الواقع، ولكن لغته القصصية هذه تظل دليلاً على صلاحية الفصحى بمختلف درجاتها للتعبير عن الواقع من غير حاجة إلى العامية أو الضعف والابتذال، ومن شأن معاشتنا لهذه اللغة البسيطة للقصص العربي المتداول أن تقوي من شعورنا بالصدمة تجاه لغة محمد المجذوب المترفة، ولكن هذا الشعور سيزالنا إذا تخلصنا من تأثير العادة أو المعاشة، وارتفعنا إلى ما يجب أن يكون بدلاً مما هو كائن»<sup>(١)</sup>.

ومنه يتبين لنا من جهة «المنطوق» في القصة الإسلامية كيف ينبغي أن يكون؟ وعلى أي مستوى لغوي ينبغي أن يصاغ ليرقى بالذوق - بما يوظفه من لغة قوية - عن الابتذال الذي وضع بذوره أصحاب الواقعية الحافلة على لغة التراث والقرآن؟ ومن جهة ثانية تتبين لنا وجهة الناقد في تقييم النص، مما يعين على وضع أسس للفن مبنية على واقع القصة الإسلامية بدلاً من التنظير في غياب النموذج.

وقد أجاد هذا الناقد حينما تجاوز مستوى الحديث عن اللغة من جهة الموصفات التي ألفناها في النقد القديم على لسان الجاحظ، وابن طباطبا، والقاضي الجرجاني، والآمدي إلى مستوى آخر هو «الرمزية» كما تجلّت في قراءته المتأنية بعض الثاني لقصص المجذوب، إذ رأى أنه قد لحج في قصة بين حمامتين نجاحاً واضحاً «في استخدام الرمز استخداماً مزدوجاً طريفاً، قل أن نجد مثله في أدبنا الحديث، فقد رمز بالطير إلى الإنسان المتعبد الذي لا يعمل مع إرادته للرمز بحقيقته الحيوانية أيضاً»<sup>(٢)</sup>.

وقد نظر الناقد كذلك إلى طبيعة الصور الفنية، فآلفى الكاتب قد وفق «إلى

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٦٢.

(٢) نفسه / ١٦٣.

ابتداع صور فنية جديدة غنية الأطراف، دون أن تستطيع حبال البلاغة التقليدية أن تمخض من حركة خياله، وتعدّد اتجاهات هذه الأطراف كما نرى في مثل هذه الصورة: «وتتفتق أوراق من حافظتها عن أشات من الذكريات - فإن حان موعد غفوة الأرض كان عليه أن يتحول إلى رعاية الأشجار - منارة رقيقة ارتفع من وسطها شكل هلال نحاسي كأنه قم مؤذن...»<sup>(١)</sup>.

على أن النقد كان في هذه المرة شحيحاً، إذ إن الفن «ضرب من التصوير» كما يقول الجاحظ ومن بعده عبد القاهر الجرجاني، أما الناقد فلم يتغلغل في مجال الصور أكثر كما عهدناه في دراسة «الصورة الشعرية» في الفصل السابق. وأرى أنه كان كذلك عصامياً، فلم يستند إلى آراء النقاد في مسائل اللغة والصورة والرمز ليستأنس بها في حل معضلات الفن القصصي، ولكن قد يكون ذلك مقصوداً؛ لأنه كان يقول: «قد يكون لنقاد القصة الأخذين بمقومات القصة الغربية مأخذهم الكثيرة على مجموعة محمد المجذوب اللقاء السعيد، ولكنها في ظل تعريفها للقصة أو «الواقعة» الإسلامية تبحث بجدية وصدق عما يجب أن يكون، وتسهم مع قصص كبار الكتاب الإسلاميين الآخرين، وعلى رأسهم الدكتور نجيب الكيلاني وعبد الحميد جودة السحار وعلي أحمد باكثير وعبد الودود يوسف وإبراهيم عاصي ومحمود مفلح، وغيرهم في بناء المقاييس التي نسعى إليها في سبيل قصة إسلامية فنية مستفوقة، لها شخصياتها المميزة ومقوماتها المستندة إلى الحقيقة الإسلامية أكثر منها إلى الواقع الإسلامي، الحقيقة التي ترتفع فوق الأرض من غير أن تقطع صلتها بها أو تتجاوزها إلى عوالم الوهم والأحلام»<sup>(٢)</sup>.

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٦٣.

(٢) نفسه / ١٦٣-١٦٤.

فهل يمكن لهذه اللفتة التي تطمح إلى التنظير ووضع و«بناء المقاييس» الجديدة التي تنبع من الذات القصصية الإسلامية أن تشفع للناقد في ذلك «الزهد» الذي أبداه في نقده بخصوص المقولات النقدية الغربية الجادة؟

قد نقبل له ذلك، ولكن هناك كتب في التنظير للأدب الإسلامي فيها كثير من اللفتات الجيدة التي تصلح للاستئناس، هناك منهج الفن الإسلامي لمحمد قطب، وهناك التصوير الفني في القرآن ومشاهد القيامة في القرآن لسيد قطب، وهناك مدخل إلى القرآن الكريم والنبا العظيم قراءة جديدة في القرآن لمحمد عبدالله دراز، والظاهرة القرآنية لمالك بن نبي، وتلك الملحوظات الثيرة المبثوثة في التفاسير، ولا سيما تفسير في ظلال القرآن لسيد قطب، وتفسير من وحي القرآن لمحمد حسين فضل الله، هذا فضلاً عن كتب ذات طابع نظري صرف، ككتاب في النقد الإسلامي المعاصر، ومدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي لعماذ الدين خليل.

ففي هذه الكتب كثير من النصوص التي لا تصلح للاستئناس وحسب، ولكنها تفتح أمام الناقد آفاقاً أرحب ليقدّم نقداً إسلامياً أكثر عمقاً وجدية.

فلعل الناقد لو عرف أهمية الحوار في القصة على الطريقة التي طرقتها محمد حسين فضل الله في كتاب الحوار في القرآن ووجده يقول: «إن الحوار يعطي القوة المضمون الذي تتحرك من خلاله، والهدف الذي تسعى إليه، والروح التي تعيش فيها»<sup>(١)</sup> أو يردد «وقد يتجه الحوار القرآني إلى محاولة تجسيد بعض النماذج الرائعة، وإعطاء صورة حية لها في حركة الحياة، من أجل أن يتمثلها الناس تمثلاً صحيحاً في وجدانهم، ليقتدوا بها في حياتهم العملية، وقد تكون القضية على العكس، حيث يقصد من الحوار أن يعبر لنا عن بعض الشخصيات

(١) محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن، ج ١ ص. جـ.

الشريرة من خلال إدارة الحديث حول بعض الجوانب التي تكشف بعض الجوانب المهمة للشخصية، مما يجعلنا نتعرف إليها في كثير من النماذج البشرية المشوهة في الحياة، لتبتعد عن أمثال هؤلاء، أو لنحذر منهم في القضايا المصرية وغيرها، وقد يكون الهدف من الحوار توضيح بعض المواقف الحياتية والرسالية، من خلال إثارة بعض القضايا المرتبطة بها في حوار طويل أو قصير<sup>(١)</sup>.

أقول: لو قرأ ذلك، لكان له من الحديث في حوار القصة عند محمد المجذوب ما يفتح آفاقاً جديدة لأهمية الحوار في القصة، بل لو قرأ هذه المضامين والأفكار التي يضعها محمد حسين فضل الله في أثناء تفسيره لقصة من قصص القرآن تحت عناوين؛ مثل: (من وحي القصة - كيف نستوحي القصة - كيف نفهم القصة ونستوحيها)<sup>(٢)</sup> لاضاف إلى نقده عنصراً مهماً، ربما لم يُمنَ به التقدير قبل ذلك، ولكنه الأساس في النقد الذي يؤسس للأدب الهادف، الذي من مقاصده «التربية» كما سيبتين إن شاء الله في دراسة «أدب الأطفال»، وكما بينا في الفصول النظرية السابقة بخصوص «الوظيفة».

هذا فضلاً عن الاستفادة بما يعين على دراسة «الشخصيات»، لا سيما إذا كان الهدف منها هو إبداع «الأنماط»، على أساس أن «التركيز على مفهوم النمط هو الجسر الذي يربط بين الواقعية والمثالية، والنمط لا يعني ببساطة: المتوسط العام من الناس، أو الممثل لهذا المتوسط، وإنما هو بالأحرى النمط المثالي، أي النموذج أو في بساطة البطل الذي يجب على القارئ أن يحاكيه في الحياة الواقعية»<sup>(٣)</sup>.

(١) الحوار في القرآن، ج ١/ ١٩-٢٠.

(٢) محمد حسين فضل الله: (تفسير) من وحي القرآن ج ١٤ ص ٣١٩، ٣٥٥، ٣٩٩.

(٣) ربه وملك: اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين، مجلة فصول، ص ٢٢٣، مجلد ١ ع ٣ سنة ١٩٨١.

إنني ألاحظ تلك الملاحظات على الناقد بسام ساعي، لما رأيته في نقله من جد ومثابرة يسعى لهما لوضع قواعد القصة الإسلامية من خلال النقد التطبيقي، وهو يتوسم النموذج في القصة القرآنية كما يبدو من قوله وهو يعلق على الخطابية في قصص المجذوب: «إن المؤلف كان يستطيع أن يتجنب كثيراً من المقاطع التحليلية الطويلة التي كانت تبطن أحياناً من حركة الأحداث في قصصه - كما فعل في بداية قصة بين مشهدين مثلاً - وكذلك اللهجة الخطابية المنبرية العالية التي يعلق بها أحياناً على أحداث قصصه، أو تدخله بنفسه في تلك الأحداث، ومع كل ذلك فإن هذا كله - في نظرنا - قد لا يخالف، إلا قليلاً قواعد القصة الإسلامية كما نتطلع إليها، أي القصة أو «الواقعة» القرآنية مع مخالفتها الشديدة والواضحة لقواعد القصة الفنية الغربية»<sup>(١)</sup>.

٨- أحمد محمد الخراط:

هذا ناقد لم يقع بين يدي غير مقال واحد له تحت عنوان «السنوات الرهيبة للروائي ج. ضاعجي: نقد وتحليل»<sup>(٢)</sup>.

ولكن هذا المقال «الوحيد» يبدو أنه ناضج وجدي، لولا خلوه من الإحالات العلمية التي تزيد النقد وعياً بنفسه أداة ومنهجاً.

وقد بدأ الناقد حديثه بأسلوب خطابي أشبه بالخطبة الدينية، لكنه سرعان ما عدل عنه إلى خبر صحفي عن «شبه جزيرة القرم» التي كان المسلمون يتعرضون فيها لعذاب من شيوعيي الاتحاد السوفياتي، وكان ذلك الخبر في الحقيقة مدخلاً إلى الحديث عن «تحليل عمل فني يصور مأساة القرم إبان الحرب العالمية الثانية»

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٩٣.

(٢) أحمد محمد الخراط: (مقال) السنوات الرهيبة .. مجلة للمشكاة، ص ١٤، أ، سنة ١٩٨٨.

هو رواية السنوات الرهيبة للكاتب «جنكيز أمين حسين ضاغجي» الذي قدمه لنا الناقد على أنه «ولد عام ١٩٢٠ في قرية قيزيل طاش في شبه جزيرة القرم»، وبذلك يتلرج بنا نحو التعريف بهذه البيئة التي تدور فيها أحداث قصة تحكي ما عاشه القاصُّ بنفسه وسجله سنة ١٩٥٦ بلغته.

وقد أجاد النقد في عرض هذا المهاد الذي يعين - ولا شك - على فهم القصة، ويعطيها بعدها الإسلامي منذ البداية، خاصة حين يحدثننا عن لمحة تاريخية تصوّر دور الإسلام في هذه المنطقة حتى القرن التاسع عشر، حينما أخذت «الحكومات الشيوعية في سياسة التهمجير الفني»<sup>(١)</sup>.

وقد تم كل هذا في ملخص لم يتجاوز صفحة ونصف الصفحة، ثم أتبعه بملخص للقصة التي نشأ بطلها «صادق طوران...» في مدينة آن مسجد القرمية فيشهد صور الإرهاب الروسي والقهر والإذلال» ورواية السنوات الرهيبة تصور قضية هذا الشعب من خلال طفولة صادق إلى أن أسره الألمان، ثم عرضوا عليه العمل في صفوف المخابرات، وعندما رفض أعادوه إلى الأسر<sup>(٢)</sup>.

ويعالج الناقد علاقة القارئ بالنص، ليعين أن الروائي قد أفلس في سوق القارئ إلى عالم القصة المثير ليعيش حوادثها «بما حققه من تفاعل عميق بين شخصيات الرواية وحوادثها»، فهناك «التوتر» و«الإثارة التي بلغت ذروتها» و«الواقعية» و«التنسيق» الذي أدى إلى تسلسل الأحداث، وارتباطها بالشخصية «الرئيسية»، وهناك الأهمية العظمى للمادة الأولية التي يريد ضاغجي أن يخطها في فؤاد القارئ ومشاعره» تلك المادة التي كانت «من الأسباب التي ترفع من

(١) مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ١٤-١٥.

(٢) نفسه / ١٥.



قيمة الرواية، وهناك المقدرة «الفنية» في تسلسل الحوار وملاسته وتطوير الحوادث وتعقيدها»<sup>(١)</sup>.

والناقد وهو يدرس القصة من الناحية الفنية وعلاقتها بالقارئ لم ينس أن يشير إلى ما تخلل ذلك من سلبيات؛ مثل «تطوير الحوادث» في غير مرحلتها التي يتطلبها السياق، «وبناءً على هذا، فإن الروائي قَوَّتَ على نفسه استثمار التوثر الذي استطاع أن يرسمه»، ومثل «خاتمة الرواية» التي رأى أنها «لم تستثمر لخدمة العنصر السائد فيها ويدت غير مقنعة»<sup>(٢)</sup>، ومثل الغموض؛ إذ «يرى نقاد القصة أن إيراد الإشارات غامضة تجعل القارئ مشوشاً، مما يعييبها ويفكك ترابط نسيجها وتماسكها، وذلك لأن هذا يقطع أواصر المتابعة بين القارئ والأحداث»<sup>(٣)</sup>، ومثل «عملية الاختيار والانتخاب في المادة الأولية التي تحيط بالفنان»؛ إذ تساءل الناقد: ما جدوى استثمار اضطهاد الألمان لليهود؟ «وما وجه استثمار هذه الإشارة - خاصة - لخدمة قضية القوم؟»<sup>(٤)</sup>.

إن مثل هذه اللفتات النقدية قمة من القمم في نقد الرواية، لأن انتخاب المادة والموضوع والأدوات الفنية من أجل استثمارها بكل طاقاتها في خدمة الهدف الروائي أمر جميل وضروري، لاسيما إذا كان الناقد موضوعياً في نقده، يذكر ما للكاتب من حسنات بقدر ما يُبصر بما في الرواية من خلل قد ينتفع به في أعماله القادمة.

وقد رجع الناقد بعد ذلك إلى «الإيجابيات» التي تزخر بها الرواية، التي

(١) مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ١٥-١٧.

(٢) نفسه / ١٧.

(٣) نفسه / ١٧.

(٤) نفسه / ١٨.

ذكر طرفاً منها في موضعه، حين تحدث عن علاقة القارئ بالعمل الإبداعي، ومنها «الموضوعية» بالمفهوم الذي يطرحه ت. س. إليوت في معرض حديثه عن «المعادل الموضوعي» لكن دون أن يشير إلى «إليوت»، فقد ذهب إلى أن ضاعجي قد سخر طاقاته الفنية ليرز الاغتيال الروسي للجمهوريات الإسلامية من غير أن «يحكم القارئ عليها بأنها مقحمة أو مباشرة أو حشو يفسد عليه المتعة الفنية، وإنما استطاع أن يرسم صُورَ المأساة بريشة صناع على نحو ينساب محققاً التأثير المطلوب»<sup>(١)</sup>، ومنها أيضاً «تعدد الوسائل الفنية التي يتخذها ضاعجي للتعبير عن صور الإرهاب الشيوعي»؛ مثل «توظيف الحلم» وتوجه الشخصيات الرئيسة والثانوية بالدعاء إلى الله كلما حزّبها أمر، بعيداً عن «التكلف في رسم معطيات مباشرة» ومنها «المونولوج الداخلي»<sup>(٢)</sup>.

ويتوقف الناقد من جديد لكن بخصوص التصور الإسلامي في الرواية، فقد نبه الكاتب على أن كثرة تكرار الإشارات إلى القرم وإدحامها في القصة توجي بالقومية، مما قد يخدش التصور الإسلامي للأرض، خاصة وأن الصراع في القرم صراع بين الإلحاد والإيمان، وليس صراعاً على قومية أو أرض<sup>(٣)</sup>.

ثم يعود إلى الحديث عن الإيجابيات، فيدرس «الحبكة» ليبين أن الروائي قد استطاع أن يستخدم أدواته الفنية لتحقيق التناسق بينها أثناء الرد، فكانت الحوادث في روايته تتابع منسابة دون تلكؤ، ولا يحس القارئ أن هناك حواراً أقرب إلى الحشو يظهر فيه ضعف القيمة الدلالية أو التكرار أو التناقض أو الضحالة، كما أبدع ضاعجي في ربط الأجزاء المنفصلة واستثمر كل ما أتيح له

(١) مجلة للمشكلة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ١٨.

(٢) نفسه/ ٢٠.

(٣) نفسه/ ٢١.

من وسائل التأثير، وكان كل حادث من أحداث القصة له قيمة في ذاته، وبدا مرتبطاً ببقية الأحداث لتأدية التأثير المطلوب، إلا ما سبق أن أشرنا إليه خلال بعض الحوادث المتفرقة، وكانت الحبكة في الرواية من النوع الذي يسميه ناقد القصة بالحبكة العضوية المتناسكة<sup>(١)</sup>.

هذا الحديث الجيد عن الحبكة - على ما فيه من إهمال للإحالة لبعض المنظرين كفضية «الأثر المطلوب» التي تعد من طروحات البلاغة الحديثة كما نص على ذلك الدكتور رشاد رشدي<sup>(٢)</sup> - فإنه يعد ناجحاً، لا سيما وأن الناقد لم يهمل بعد ذلك بعض عناصر الحبكة، كالإيقاع الذي يبدو - كما يقول - منسجماً مع «حركة الأحداث وطبيعة الحياة التي كانت تحتوي شخصياتها»<sup>(٣)</sup>.

وقد انتقل الحديث النقدي بعد ذلك إلى البيئة، ليشير إلى أن «بيئة القصة» يكسوها اللون المحلي، وقد استخدم الأديب «عنصر الوصف والتصوير لخدمة الفكرة فلم يكن يُعنى بالوصف لذاته، كما جعل الطبيعة عنصراً فعالاً في التمهيد للحوادث وسعى في تغشيتها باللون الذي يناسب موقعها الذي استقرت فيه»<sup>(٤)</sup>.

وقد كان تحليل الناقد في هذا العنصر متقناً ومعبراً عن المراد، ولكن هل هذا هو موقعه؟ أليس من المفيد من الناحية الترتيبية لعناصر المقال النقدي في هذه الدراسة خاصة أن يكون الحديث عن البيئة القصصية قبل ذلك كله، وربما كان موقعه من المقال قبل التلخيص، مرتبطاً ببيئة الكاتب التي عرضها الناقد في موضعها من المقدمة.

(١) مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ٢١-٢٢.

(٢) رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، ص ٩.

(٣) أحمد محمد الخراط: مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ٢٢.

(٤) نفسه/ ٢٣.

بعد ذلك تناول الناقد الشخصيات، ليحكم بأن «شخصيات الرواية من النوع الثابت، حيث بنيت شخصية صادق حول فكرة واحدة تلازمها لتخدم الهدف البعيد للروائي»<sup>(١)</sup>، ويؤخذُ المبدع هنا على تقصيره أحياناً بخصوص «الشخصيات الثانوية»، إذ كان على الروائي أن يسلط المزيد من الأضواء على شخصية الطبيب لدى مباشرة مهمته في الرواية، ليتمكن أثره في ذهن القارئ، حتى إذا استعاد مرة ثانية لاستئناف دوره كان واضحاً لدى القارئ<sup>(٢)</sup>. وبهذا ينهي الناقد مقاله الجيد، معتمداً على التسلسل المنطقي في العرض، بحيث نرى كل فكرة تستدعي فكرة أخرى، منبهاً على ضرورات مواجهة النص الروائي؛ من الحديث عن المضمون إلى البناء والأدوات الفنية، وأحياناً قد يشير إلى «المقاصد»، ولكن كنا نود أن يخصص لها فقرة يجلو فيها المقاصد بدقة.

وقد أصاب في كل ذلك، وخاصة الثنائية النقدية التي اعتمدها (الإيجابيات/ السلبيات) إذ كان يذكر الإيجابيات ثم يعقبها بما يتخللها من سلبيات، فلم يجعل فقرة السلبيات في آخر الحديث كما يفعل كثير من النقاد الذين يعتمدون أسلوباً يمكن أن نعبه «مدرسياً».

ومع ذلك، فإني أرى من الواجب على الناقد ألا يكون عصامياً، لأن ذلك قد يحول النقد الإسلامي إلى نقد تأثري حين يفقد المرجعية التصويرية والفنية، ومعنى آخر أقول: كان لزاماً على الناقد أن يعتمد الإحالات لتعطي نقده الشرعية من جهة، والثقة فيما يقول من جهة أخرى، والموضوعية من جهة ثالثة، أليس من الأفضل أن يستأنس - أحياناً - بالمقولات النظرية التي بحثت مسائل علم الجمال بصفة عامة، ومسائل الأدبية بصفة خاصة؟

(١) مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ٢٣.

(٢) نفسه/ ٢٤.

## ٩- عبد الرزاق ديار بكر:

من النقاد الجادّين الذين يجيدون اختيار ما ينقدون بقدر ما يجيدون المنهجية الواضحة لطريقة نقدهم.

فقد درس - تحت عنوان «دراسة تحليلية نقدية للرواية الإسلامية المعاصرة: الظل الأسود للأديب القاص نجيب الكيلاني نموذجاً» - قصة هي من القصص التي اختلف في قيمتها<sup>(١)</sup>.

وقد قسم دراسته قسمين: الشكل بمفهومه الواسع، والمضمون، ثم أرفدها بملاحظات عامة، وأسلوبية.

لـ المضمون: وعالج فيه المكان، والزمان، وأثنوبولوجيا شعب الحبشة حيث تدور الأحداث الروائية والملمح الجنسي، وقد ركز الناقد في دراسته لهذه العناصر الأربعة على الجوانب السلبية، فذكر أن رواية الكيلاني تقتصر إلى الجانب المكاني (الحبشة)، وأنها لم تعكس عنصر الزمان، أي على «الزوايا التاريخية لأحداث القصة»، وأن أثنوبولوجيا شعب الحبشة لم تكن واضحة المعالم كما اتضحت معالم الشعب النيجيري وسماته في رواية عمالقة الشمال لنجيب الكيلاني نفسه، وأن الأديب قد وظف «في القصة لقطه جنسية هابطة، وأن فكرة القصة بسيطة وطولها «شدّ الأحداث وسطها حتى وصل بها إلى ٢٠٩ صفحة، وهذا يجعل منها قصة ذات طابع سردي مطول»<sup>(٢)</sup>.

ب - البنية والنسج الفني: وقد درس تحت هذا العنوان (الشخصيات،

(١) انظر مثلاً: مأمون فریز جزار: خصائص القصة الإسلامية، ص ٢٥٩. ثم قارن بمسألة الموضوع والحكم في دراسة ديار بكر من كتابه دراسة تحليلية نقدية للرواية الإسلامية المعاصرة.

(٢) عبد الرزاق ديار بكر: دراسة تحليلية نقدية للرواية الإسلامية المعاصرة: الظل الأسود نموذجاً،

ص ٥٨-٦٣ مجلة المشكاة، ع ٥٤، ٦ يونيو ١٩٨٦.

الحوار، الفجوات) وقد آخذ المبدع في هذه القصة دون غيرها على عدم تحليل شخصياته تحليلاً كافياً، إذ اكتفى الأديب - في رأيه - بتحليل شخصيتين رئيسيتين هما إياسو وتغري، أما باقي الشخصيات فكان تأمله لها ضعيفاً.

أما في الحوار، فقد أطل «المونولوج الداخلي» مما أضعف الحركة وأكثر من السرد، وأفضل منه في رأي الناقد الحوار الخارجي الذي يولد ويطور الأحداث. وأما الفجوات، فتظهر في البناء العام للقصة مما أضعف «الهيكل والبنیان»، وهي فجوات قد تتعدى البناء إلى تخلخل في الزمان، إذ هناك فجوة روائية طويلة تفتح على القارئ التسلسل وتتابع الأحداث (خمس سنوات)<sup>(١)</sup>.

جـ - ملاحظات حول تعامل الأديب مع الأدب الإسلامي من خلال قصته: وقد اشتمل هذا القسم على نقد للعنوان، وطريقة توظيف الآيات القرآنية، والمصطلحات، ورسم الشخصيات الإسلامية).

ومعنى ذلك أننا يمكن أن نعدل هذا العنوان الفرعي إلى التالي: (الإسلامية في الرواية) ويرى الناقد أن العنوان الظل الأسود رمز، ولكنه رمز غير ناجح، لأنه تعبير عن «هيا سلاسي»، وهذا مخالف للقاعدة الشرعية؛ لأنه يشير إلى اللون الأسود في مقابل الأبيض، والإسلام ينص على أن «لا فرق بين أبيض وأسود إلا بالقوى».

ولعل الناقد لم يتنبه إلى أن الأسود رمز للشر والظلام، والأبيض رمز للنور.

كما ذكر أن استخدام الآيات القرآنية هنا لم يبع؛ «لأن العمل الفني الإسلامي ليس درساً مباشراً في الدين»، وأن المطلوب «هو الروح الإسلامية».

(١) مجلة للمشكلة، ج ٥، ص ٦، سنة ١٩٨٦م، ص ٦٦-٦٣.

وآخذه بخصوص المصطلحات الإيديولوجية المستخدمة، ككلمة «الرفاق» التي لها ظلال اشتراكية وشيوعية، وعبارات أخرى مثل «نحبه لدرجة العبادة...» إذ إنها لا تناسب التصور الإسلامي.

وأخيراً نقده بخصوص رسم الشخصيات الإسلامية، إذ يظهرها أحياناً بمظهر الإنسان الساذج<sup>(١)</sup>.

#### د - ملاحظات أسلوبية:

وتشمل جوانب تتعلق باللفظ المفرد، وأخرى تتعلق بالعبارات والأسلوب، إما لأن الكلمة وضعت في غير موضعها، وإما لأن التركيب - في رأيه - يحتاج إلى تعديل، ويرجع ذلك إلى أن الكاتب، إما أنه قد كتب القصة على عجل، وإما أنها قد كتبت في وقت مبكر بالنسبة إلى الروايات الأخرى وتأخر نشرها.

والذي يبدو لنا في آخر هذه الدراسة أن الأستاذ عبد الرزاق دياربكر، لم يكن يكتب دراسة وتحليلاً نقدياً للرواية الإسلامية المعاصرة إطلاقاً، وإنما كان يرصد بقائص، لعلنا لو عدنا إلى رواية الظل الأسود قرأناها من زاوية معينة، لوجدنا ما يغطي ذلك قطعاً. فلنكي يجعل الناقد هذا العنوان الفضفاض «دراسة تحليلية نقدية للرواية الإسلامية المعاصرة: الظل الأسود للآديب نجيب الكيلاني نموذجاً» ثم يضع تحته مجموعة من الملاحظات التي قد يقولها أي إنسان له مستوى معين من التدقيق الأدبي، وهي ملحوظات تتعلق برواية واحدة، فذلك هو الظلم حقاً للأدب الإسلامي كله.

وعلى افتراض أن هذه الملحوظات قد تحققت فعلاً في رواية الظل الأسود، فهل تمثل الأدب الإسلامي الذي وعد الناقد في العنوان بدراسة رواياته؟

(١) المشكلة، عدد ٥، سنة ١٩٨٦م، ص ٦٧-٧٠.

إن هذا العنوان يقتضي مسحاً عاماً للرواية الإسلامية المعاصرة، ثم يُتبع المسح بتحليل عميق لرواية الظل الأسود من جميع الجوانب التي أشار إليها الناقد. لكن قبل أن يضع يده على المساوئ ينبغي أن يلمس العنصر المقصود في الرواية أولاً، ثم لا بأس أن يصدر الأحكام النقدية بالسلب، ويكون الغرض منه البناء لا الهدم، أو بالإيجاب ويكون الهدف منه التثيت أو التشجيع، أما هذا النوع من النقد فأحسب أن صاحبه قد دفع إليه دفعاً.

يبقى أن نشير الآن إلى نمط آخر من النقد التطبيقي لا يتناول الرواية، ولكنه يُعنى بالنثر بصفة مجملة، وسكتفي هنا بإشارات موجزة لبعض النقاد.

من ذلك دراسة تحت عنوان آيات شيطانية: جدلية الصراع بين الإسلام والغرب للدكتور رفعت سيد أحمد، ويحتوي الكتاب على ثلاثة فصول هي:

١- عالم الإسلام: جغرافية تمتد وديون تتزايد.

٢- الغرب والإسلام: عداة تاريخي.

٣- آيات شيطانية (الكتاب سيناريوهات الأحداث).

ويهمنا من كل ذلك كما ترى الفصل الأخير، ومن الفصل الأخير يهمننا بالضبط العنصر الأول الذي عنوانه: (المحتوى العام للآيات الشيطانية).

وملخص ما فيه أن المؤلف - سلمان رشدي - لم يترك رمزاً من رموز الإسلام إلا سبّه وهتك حرمة بأقلع الألفاظ من النبي إلى القرآن إلى الملائكة إلى زوجات الرسول وصحابه<sup>(١)</sup>.

والواقع أن هذا الكتاب النقدي ليس من النقد في شيء، فهو إلى التجارة أقرب منه إلى طرح جدلية الصراع بين الإسلام والغرب من خلال رواية

(١) رفعت سيد أحمد: آيات شيطانية: جدلية الصراع بين الإسلام والغرب، ص ٦٩.



تستهدف الدين الإسلامي في العمق، ولذلك لم أصنفه ضمن التجارب النقدية الأدبية.

ثم هناك دراسة لنمط من الأعمال الأدبية هو «السيرة الذاتية»، وقد وقع بين يديّ دراسات؛ إحداها للدكتور حسن الأمراي، والثانية لجمال أمين، والثالثة لحبيبة ميموني، ولكن هناك ملحوظات لسيد قطب حول أعمال العقاد، وهيكل، وطه حسين، وميخائيل نعيمة، غير أنني لن أقف عندها<sup>(١)</sup>.

أولاً: أما جمال أمين، فقد درس تحت عنوان: «ملاحظات حول توظيف المكان في السيرة الذاتية الإسلامية» عملين إبداعيين يمثلان في نظره «فتح جسور لهذا الأفق البكر، ومحاولة أولية جاهدة لاقتحام هذا المجهول الإبداعي بما يتطلبه من صدق ناصع وشجاعة علمية نابهة:

أولهما الطريق إلى الإسلام للمؤلف المجري والمهتدي محمد أسد (ليوبولد فايس) سابقاً، وثانيهما: آمنت بريكيم فاسمعون للمؤلفة الأمريكية المهتدية أم أحمد (إميلي براملت) سابقاً، وهما يؤثران في نهجهما الإبداعي لبعض الخصائص المتميزة نوعاً ما عن غيرهما، والتي تصلح أن تكون بداية انطلاقاً جديدة في هذا المشوار الإبداعي الجميل»<sup>(٢)</sup>.

وقد عد الناقد هذا العمل من «السيرة الاعترافية» باعتبارها تنطلق من موقع المعاناة لأزمة «تصور» و«منظور».

على أن الناقد قد ركز - كما وعد في العنوان - على «مفردة إبداعية واحدة وهي مفردة المكان»<sup>(٣)</sup>.

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٩١-٩٥.

(٢) جمال أمين: ملاحظات حول توظيف المكان في السيرة الذاتية الإسلامية، ص ٢٩. مجلة المشكاة،

٩٤ - ١٩٨٨.

(٣) نفسه/ ٣٠.

ولكن قبل أن يشرع في دراسة «المكان» أشار إلى أهم الخصائص التي تميز هذا النوع من الأعمال الإبداعية، التي غلبت عليها «مسحة الفن الروائي في تنظيم وتسويق وربط الأحداث ربطاً منطقياً تصاعدياً»<sup>(١)</sup>، وذلك كالزمان، والتجربة، وتقطيع الأحداث، والصياغة الشعرية.

وفي دراسته للمكان ميز بين أمرين:

١- نقطة الافتراق: وهي أن «المكان» في الطريق إلى الإسلام قد ارتبطت فيه التجربة ب«عالم الصحراء»؛ «لأنها أرض للبراءة والطهر باعتبارها منبع الرسالة الجديدة»<sup>(٢)</sup>.

أما المكان في أمنت بربكم فاسمعون، فيتبين من ارتباط التجربة بعالم البحر، هذا البحر الذي قد تجاوب بوصفه عنصراً طبيعياً مع مشاعر المبدعة واعتقادها الجديد كما تعبر عنه هنا: «أترى أيها البحر إلى هذا الكتاب؟ إن فيه هو الآخر أسراراً كما في أعماقك أسرار، ولقد فهمت شيئاً من أسرارك ولكني لم أجد من يفسر لي ما وراء ذلك مما لم أستوعب، أما هذا الكتاب، فلا أريد أن أكتفي بما فهمته منه، وعسى أن أكون قد ملكت المفتاح وهو وجودي بين المسلمين»<sup>(٣)</sup>.

فالنص الأول تدور أحداثه في «الصحراء» والآخر في «البحر»، فهذا عالم وذاك عالم، ولكن الاثنين كانا موضع التأمل الذي يوصل إلى نقطة الاتفاق.

٢- نقطة الاتفاق والتلاقي: وهو «بيت الله الحرام في مكة المكرمة، إن هذا المكان/ الاستقرار، ليمثل في كلتا السيرتين العودة إلى الفطرة، إلى الطهر، إلى الله»<sup>(٤)</sup>.

(١) المشكاة عدد ٩، ١٩٨٨م، ص ٣٠.

(٢) نفسه / ٣١.

(٣) نفسه / ٣٣.

(٤) نفسه.

وقد انتهى الكاتب في «الاستنتاج» - وهو القسم الثالث من الدراسة - إلى «طرق تعامل المبدع المسلم مع المكان، وطرق توظيفه لخدمة تجربته ومسعاها الفكري الثابت»، وهي طرق تميزت بكون المكان مرآة تعكس أحاسيس الأديب المسلم ومشاعره، وأن تحول المكان يوحي بتحول التجربة، وأنه موضع التأمل الذي يسوق إلى التغيير<sup>(١)</sup>.

وبهذا العمل النقدي يكون الناقد جمال أمين قد قدم لنا صورة جديدة للعمل الأدبي الإسلامي في طريقه الجديد الذي يحدثنا فيه الإنسان المبدع عن الإنسان الذي يخوض تجربة الإيمان، ومن هنا كان من حقه أن يدعونا في آخر المقال إلى «تعزيز هذا الموقع الإبداعي الوليد».

والحق أن «المقال» على الرغم من أنه قد حدد ابتداء هدفه من دراسة السيرة الذاتية في العاملين الإبداعيين، وهو «توظيف المكان»، فإنه قد أعطى لمحة مهمة وجادة عن خصائص فنية يشترك فيها العمالان، ثم استرسل في دراسة «المكان» ليصل إلى النتائج فيسجلها بإحكام وإتقان، مما يشير بوجهة نقدية في هذا النوع من الإبداعات جيدة، وقد كنا نأمل أن يواجه الكاتب بهذا المنهج النص مواجهة كاملة وعميقة بالدرجة نفسها التي رأيناها هنا تربط بين الشكل والمضمون ربطاً حسناً، كقوله: «تتميز السيرة الأولى الطريق إلى الإسلام بنوع من التكتيف والانتقاء في لقطات حياة البطل كي يخدم الخط الفكري العام الذي ينحصر في إطار التحول المفاهيمي من معتقد إلى معتقد»<sup>(٢)</sup>، ولكنه لم يفعل، وعسى أن يفعل ذلك هو أو غيره.

(١) المشكاة عدد ٩، ١٩٨٨م، ص ٣٥٣٤.

(٢) نفسه / ٣١.

ثانياً: أما الناقد حسن الأمراتي الذي وقع بين يديّ من نصوصه النقدية عدة نماذج مختلفة، منها ما يتعلق بنقد النقد، ك مقال «الثابت والمتحول في الثابت والمتحول»<sup>(١)</sup>، ومنه ما يتعلق بالاختيارات؛ مثل «من الأدب الإسلامي»: مشاهدان من الحياة الأخرى للمحارث المحاسبي»<sup>(٢)</sup>.

ومنها مقال «نحو ثقافة بانية»<sup>(٣)</sup> وهو نص تنظيري، ولكنه أيضاً قراءة من منظور إسلامي في الثقافة العربية الراهنة، ومظاهر الثقافة السائدة.

ومنها مقال: «عن السجن والحرية: صافي نار كاظم»<sup>(٤)</sup> وهو في النقد التطبيقي الذي يتخذ السيرة الذاتية موضوعاً له.

وقد صالّح الناقد هذا العمل الإبداعي «السجن والحرية أو كوابيس البوابة السوداء» معالجة أقلّ جدية من صاحبه جمال أمين، بل أقلّ حتى بالنسبة إلى مقالاته الأخرى التي ذكرناها سلفاً، إذ كان الناقد يستهدف المضامين دون الشكل، أو «المفهوم» دون «المنطوق» ولعلّ العناوين التي اعتمدها تبين ذلك:

- تجربة امرأة: وقد تناول فيها مشكلات عرضت في سيرة صافي نار كاظم مثل الحرية والسفور والانحراف في التصور.

- البوابة السوداء: وهو العنوان الذي تحدث فيه عن جانب من موضوعات السيرة، وهو الحياة في السجون.

- الحرية والحضارة: وقد كشف فيه عن «شعار الحرية والحوار» الفارغ من

معناه في العالم العربي.

(١) حسن الأمراتي: المشكاة، ع ٧، ٨، ١٠.

(٢) حسن الأمراتي: المشكاة، ع ١٢.

(٣) حسن الأمراتي: المشكاة، ع ٦٥، ص ١.

(٤) حسن الأمراتي: المشكاة، ع ١١.

- الخروج من بطن الحوت: ويعرض التهم التي توجه للإسلاميين من أجل إسقاطهم في المجتمعات التي يستمون إليها، كما يعرض خيبة الانتظار التي أصابت الكاتبة من جراء ما تراه من القيادات المنحرفة.

- عن الفن الإسلامي: وفيه ناقش المسألة الفنية التي عرضتها صافي ناز كاظم كالفن التشكيلي والمسرح والسينما والشعر.

ويتهي إلى دعوة القراء إلى مطالعة «كتاب عن السجن والحرية» لأنه «ليس سيرة ذاتية تُعنى بالأحداث والمواقف والرؤى فحسب، إنه أيضاً نص أدبي رفيع»<sup>(١)</sup>.

وقد قصّر الكاتب في الدراسة - كما ترى - وحصرها في جانب المضمون، فجاءت عَرَضاً، أو قل: تلخيصاً مشوّهاً للنص، مع أن الكاتب قد أبدى إعجابه بأدبية النص، حتى قال: «لولا خشيتي أن أطيل عليك لنقلت لك منه فصولا بأكملها مثل: رجال من ثلج...»<sup>(٢)</sup>، ولولا بعض الملاحظات العابرة التي جاءت في مقدمة الدراسة، لما أعطى الناقد شيئاً؛ كقوله: «فصول الكتاب قد توحى أنك أمام نافذة أدبية وفنية تحدثك عن شعراء وأدباء وفنّانين» «إنك أمام تجربة غنية لامرأة عربية مسلمة عاشت مرحلة تاريخية ساخنة طبعت عصرنا العربي سلباً وإيجاباً»<sup>(٣)</sup>.

ثالثاً: أما حبيبة ميموني، فقد درست تحت عنوان «السيرة الذاتية بين زينب الغزالي وليلى لخلو»<sup>(٤)</sup> كتابين في السيرة الذاتية هما: أيام من حياتي لزينب

(١) حسن الامراتي: عن السجن والحرية صافي ناز كاظم، ص ٤٥٣٨. للشكاة ع ١١، ١٩٨٩.

(٢) نفسه / ٤٥.

(٣) نفسه / ٣٨.

(٤) حبيبة ميموني: السيرة الذاتية بين زينب الغزالي وليلى لخلو، ص ٣٠، المشكاة ع ١١، ص ٣٧-٣٠.

الغزالي، وفلا تنس الله ليلى لخلو، وتحتوي الدراسة على سبع فقرات تختلف طولا وقصرا تناولت فيها الناقدة العملين الإبداعيين بأسلوب مقارن أشبه بطريقة جمال أمين في معالجته السابقة، ولكن الدراسة هنا كانت أشمل عرضت لجوانب مختلفة.

فرايتها في الفقرة الأولى تتحدث بعيداً عن النصين، تتحدث عما قبل النص، عن زينب الغزالي التي عُرِفَت في الوسط الإسلامي لكونها «داعية إسلامية ترعرت في وسط إسلامي، وتلقت تربية عفيفة قبل أن تعرف بكتابها أيام من حياتي»، وعن ليلى لخلو التي «كانت تعيش خلف قضبان التحرر والتقدم المزيفين، مكبلة بأغلال المدنية الحديثة، تسير العصرية التي أعلنتها المرأة الحديثة، لذلك لم يكن اسم ليلى يعرف عند هذا الجمهور العريض»<sup>(١)</sup>.

وقد كان هذا الحديث خارج النص حقاً، ولكنه كان مفيداً؛ لأنه يفسر مشكلة انعكاس الاختلاف في النشأة على الأسلوب «لعل هذا الاختلاف في البيئة المحيطة، وهذا التفاوت في النشأة الفكرية والروحية سينعكس أثرهما على مؤلفي الكاتبتين، بحيث نحس أثناء القراءة أن زينب الغزالي تمتلك أدوات الكتابة الفنية أكثر من ليلى لخلو»<sup>(٢)</sup>.

وقبل أن تنتقل الناقدة إلى فقرة جديدة دخلت في صميم الموضوع لتقارن بين خصائص كتابة السيرة عند كل من زينب الغزالي وليلى لخلو، وهي فقرة يمكن أن تقوم بنفسها بل لا بد لها من ذلك، ولعلها أحوج إلى عنوان كالعناوين التي سترد بعد ذلك على رأس كل فقرة.

ولكن ذلك لم يمنع من أن يكون النقد هذا واضح المعالم، متميز الهدف، إذ

(١) للشكلا عدد ١١، ص ٣٠.

(٢) نفسه / ٣١.

كانت الموازنة بين الخصائص تدور على الفرق بين التجريتين، وطريقة التصوير، والشخصيات، واستخدام الوثائق وأسلوب الكتابة؛ فلاحظت الناقدة أن «تجربة زينب غير مقصورة عليها وحدها؛ إذ قد تورد أخباراً كثيرة متصلة بشخصيات ثانوية، مما قد يعرقل تفوق كتابتها الفنية» أو يؤدي إلى «بتر الاسترسال أو السرد الأدبي» ولكن، مع ذلك، فإن الكاتبة «استطاعت أن تجعل من هذه التجربة مادة خصبة وثرية. سيرة ذاتية استجابت خلالها لمعظم عناصر فن السيرة الذاتية العربية الحديثة من تصوير جدّ مؤثر لهول الصراع... ومن صدق وصراحة موضوعيين في نقل الحقائق المتعلقة بذات المؤلفة، وفي تاريخ الوقائع التاريخية والدينية، والكشف عن المعارك الدامية بين الحق والباطل، ومن بث الحركة... وتحريك الشخصيات بالاستعانة بحرارة الحوار الفصيح أحياناً، والدارج أحياناً أخرى، حفاظاً على نقل الحدث كما حدث، ومن عناية بالغة بإثبات عنصري الزمان والمكان والكشف عن أسماء الشخصيات والأماكن، وتعزيز الوقائع بإثبات التواريخ والرسائل... وقد عاجلت ذلك كله في أسلوب واضح سهل مجمع»<sup>(١)</sup>.

ولاحظت بالمقابل بخصوص ليلي أن «تجربتها مقصورة عليها وحدها»، وأن العناصر الأدبية لفن السيرة الذاتية في فلا تنس الله متوافرة، من كشف عن الغاية، إلى التصوير الجاد للصراع، إلى الصدق والصراحة اللذين «وصلا حد التعري النفسي والمكاشفة الذاتية»، إلى وصف داخلي لسمات الشخصية المؤلفة إلى القدرة على أن «تصوغ تجربتها في قالب قصصي» إلى استخدام الرمز كأن تأخذ المرض «لترمز به إلى الانحلال الخلقي والفجور المفضوح»<sup>(٢)</sup>.

ولكن مع ذلك، فإن الناقدة لم تكتف بهذه الموازنة، وإنما عادت بعد ذلك

(١) المشكاة عدد ١١، ص ٣١.

(٢) نفسه / ٣٢-٣١.

لتحكم: «إذن قد استجابت ليلى وزينب لمعظم الشروط الأدبية لجنس السيرة الذاتية استجابة سليمة، وإنما التفاوت بينهما يكمن في الشروط الفنية الدقيقة»<sup>(١)</sup>، وهي التي درستها بعد ذلك عناوين (الزمان، الحوار، المكان، الوصف، الشخصيات، الراوي).

فالناقدة، بعد الإجمال، عادت إلى التفصيل، لتدرس كل عنصر على حدة دراسة تقوم دائماً على المقارنة والموازنة، ولتأخذ مثلاً لذلك عنصر «الحوار»، إذ عاجلته الناقدة كما يلي:

الحوار: يتعرّث الفرد عند المؤلفتين ببعض التأمّلات والانطباعات والحوادث، وتختلف مستويات هذا التعرّث عند الكاتبتين، فحين تكاد زينب تبني سيرتها في شكل حوار مستمر، إلا أنه حوار يخدم البنية السردية ويربط حدثاً بالآخر، نجد ليلى تفتقد هذا العنصر، وإنما تغلب عليها تقاطيع التأمل، ومقاطع التذكير والوعظ وضرورة التعمق في استبطان حقائق الإسلام الرحبة، ولا تظهر سلبية هذا المقطع على مستوى تداخل البنية السردية فقط، بل تظهر لنا حين لا تستحضر ليلى شخصيات جديدة، ولا أحداثاً مؤثرة في خطة السيرة، بقدر ما يوقف هذا القطع الزمن والحدث في الآن ذاته، فتضعف تلك الاستمرارية، عكس أيام من حياتي التي يتولد عن كثرة حواراتها أحداث جديدة، تكون البطلة الراوية نفسها تجهلها، وبالتالي يقدم لنا الحوار عندها شخصيات قد تغيب عن رؤية البطلة، وهو حوار فرضته طبيعة تجرية زينب التي تستلزم التحقيقات والاستجوابات المكثفة»<sup>(٢)</sup>.

فالناقدة هنا كانت متمكنة - فعلاً - من تسع خيوط الحوار ومهمته في كل

(١) المشكاة عدد ١١، ص ٣٢.

(٢) نفسه / ٣٣.



عمل إبداعى تواجهه، فبدت لها الفروق واضحة، والمحاسن جليلة، والعلاقات بين الحوار وغيره من العناصر المتماسكة أو المنفكة بارزة، فظهر أن الحوار عند زينب الغزالي يخدم البنية السردية، ويتولد من كثرته أحداث جديدة وشخصيات لم تكن معروفة، وهو أمر لم يتحقق مع تجربة ليلى لضعف الحوار فيها.

ومن هنا نستطيع القول بأن هذا المقال الذي قدمت فيه حبيبة ميموني موازنة بين عمليين إبداعيين في السيرة هما أيام من حياتي وفلا تنس الله قد تقدم بالنقد التطبيقي في هذا المجال خطوات لم يستطعها جمال أمين؛ لأنه واجه النصين من زاوية محدودة، هي «توظيف المكان»، ولم يبلغها حسن الامراني؛ لأنه لم يتجاوز مستوى عرض النص وتلخيصه. على أنني على يقين من أن تجربة جمال أمين لو عادت إلى النصين بنظرة أشمل لقدمت ما لا تبلغه حبيبة ميموني، ولكن ما دام ما بين يدي هو الذي يقرر، فلإن تجربتها هذه أشمل وأنضج، وإن لم تكن أعمق.

وقد تزيد خاتمة المقال هذا العمل النقدي كمالاً حينما نرى الناقدة تلجأ إلى «المقاصد» من أعمال السيرة تلك، وتبين أن حكايتي ليلى وزينب ليستا مجرد تذكّرٍ صرف لتلك التجارب، بل هي خلق جديد للماضي، ومحاولة بنائه في أحسن صورة ممكنة لتقديمه للقراء قصد الانتفاع به<sup>(١)</sup>.

### النماذج

سنقدم الآن، بعد تلك الرحلة التي قمنا بها مع النصوص النقدية التطبيقية في مجال القصة والرواية والسيرة الذاتية، بعض النماذج التطبيقية التي نرى أنها تمثل صورة أكثر تطوراً في مجال النقد التطبيقي الإسلامي على القصة القرآنية،

(١) للشكاة، ع ١١، ص ٣٦.

على أساس أن القصة القرآنية هي النموذج الأمثل الذي تسمو الجهود الإبداعية في مثاليته سواء في المضمون أو في الشكل أو في المقاصد.

أولاً: النموذج النقدي للقصة الإسلامية: وبين يدي الآن نصان قيّمان للنقاد الجاد محمد إقبال عروي، أحدهما تحت عنوان:

«استراتيجية النقد الإسلامي: حكاية جاد الله «نموذجاً»<sup>(١)</sup>.

وثانيهما: بعنوان «تشاكل السرد والشعر: قراءة فنية لرواية الإعصار والمتنعة لعماد الدين خليل<sup>(٢)</sup>».

أما العمل النقدي الأول، فأحيل القارئ عليه ليقرأه كما هو ليقدم له الصورة التي تزعم أنها أكثر نضجاً وجدية، وأقدر على أن تتبوأ هذه المسألة لاحتوائها على أمرين:

أ- قراءة في «استراتيجية النقد»، ويحتوي هذا الأمر مجموعة من النقاط والتساؤلات المهمة حول النقد والمنهج الإسلاميين، وكيفية الاستفادة من المناهج الأخرى أو الاستقلال عنها، وقضية المصطلح والأداة، وقد استغرق هذا القسم ثماني صفحات<sup>(٣)</sup>.

ب- قراءة في رواية حكاية جاد الله لنجيب الكيلاني: وهذا التحليل ينوي أن يتجاوز الصراع الاجتماعي ومختلف خلفياته الإيجابية والسلبية على حد سواء<sup>(٤)</sup>، وستلقي في هذا الجزء كثيراً مما لم نجده في النصوص التطبيقية

(١) محمد إقبال عروي: استراتيجية النقد الإسلامي، مجلة المسلم المعاصر، السنة ١٤، ع ٥٣، سنة ١٩٨٨، ص ٩١.

(٢) محمد إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٨٥.

(٣) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ٩١-٩٨.

(٤) نفسه / ٩٨.

السابقة؛ كالاهتمام بالإحالات والنص والعالم الخارجي وشمولية المواجهة، ودقة الملاحظة، ولكن سنجد كذلك الاستئناس بالآراء الغربية؛ كالتعدد اللساني عند باختين<sup>(١)</sup>، وتوظيف المصطلح الغربي المعرب، مثل «الثيمة»<sup>(٢)</sup> وقد استغرق هذا القسم الثاني تسع عشرة صفحة<sup>(٣)</sup>.

وقد كاد طول المقال أن يثني عن عزمي في اتخاذه نموذجاً لولا أنه قد فرض نفسه عليّ فرضاً لاحتوائه جانبين مهمين: المنهج، والتطبيق.

أما العمل النقدي الثاني الذي يدور حول رواية الإعصار والمثلثة «للدكتور عماد الدين خليل فإن صاحبه (محمد إقبال عروي) قد تناوله وهو مطمئن إلى أن صاحبه قد أبعد «عن إراقة مداد كثير حول مفاهيم تقليدية لا جدوى من إثارتها، مثل مفهوم النوع الأدبي، وخصوصية كل نوع، ومفهوم الرواية، والفرق بينهما وبين القصة أو الأقصوصة، وغير ذلك. إنه ينقلنا إلى قلب «النص المنتج»، فنحس أننا داخل الأدب بكل أنواعه... الحوار والحركة والسرد والشخصيات والصور الشعرية والظلال»<sup>(٤)</sup>.

وقد أبان الناقد أن دارس هذه الرواية «يدرك بأن النص يشكل عالمه، ويلون ملامحه وأفقه وفق ثلاثة محاور: الفن - القيم - الارتباط بالأرض»<sup>(٥)</sup>.

ولكن الناقد يحجم عن مواجهة النص من زوايا الثلاث، ويحرص «على تناول المحور الأول المتعلق بالفن»، ولكنه لن يشرع في ذلك إلا بعد أن يشير

(١) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ١٠٩.

(٢) نفسه/ ١١٤.

(٣) نفسه/ ١١٨-٩٩.

(٤) جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٩٨.

(٥) نفسه/ ١٨٩.

«لسلسلة الأحداث المتضمنة في الرواية»، غير أن تناول الأحداث الروائية لا يستقيم «إلا بالعودة إلى ما كتبه الروائي نفسه عن ثورة الموصل في مؤلفه كتابات إسلامية سنة ١٩٦٣»<sup>(١)</sup>. وهكذا يتخذ الناقد من الفضاء الفكري عند الكاتب وسيلة إلى الدخول إلى عالم النص، أي يخرج من النص إلى وسائل أخرى قد تعين على فك رموز النص، وهكذا يعني البحث عن المعنى! فهل يكون الناقد قد رجع من جديد ليتناول المحورين الآخرين اللذين كان قد أقصاهما (القيم - الارتباط بالأرض)؟

ليس ذلك هو المقصود، لأن الناقد بعد أن يوضح طبيعة الصراع «الواقعي» بين المسلمين والشيوعيين في العراق إبان حكم عبد الكريم قاسم، الذي كان متواطئاً مع الشيوعيين للقضاء على الحركة الإسلامية في الموصل<sup>(٢)</sup>، يعود ليستغل ذلك في دراسة الشخصيات وأبعادها وخلفياتها الممكنة، والصراع ومجالاته، واللغة التي كانت ترواح بين السردية والشاعرية، والتناص في بنية الرواية ثم الخلاصة العامة.

والاستنتاجات التي تبين أن الناقد محمد إقبال عروي كان قصده من وراء الوقفة على مستوى الفني في رواية الإعصار والمثناة للمؤرخ الأديب عماد الدين خليل هو «استجلاء أمور»، أهمها:

- ١- رصد النقلة النوعية لهذه الرواية.
- ٢- الإجابة في توظيف الجنس الروائي في طرح الرؤى.
- ٣- التأكيد على أن الواقعية الإسلامية لا تعني الزهد في الشكل لحساب المضمون، لأن الرواية قد «استطاعت أن تحقق المعادلة الصحيحة بين المستوى

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٩٠.

(٢) نفسه / ١٩٠، والفكرة أخذت عن كتاب كتابات إسلامية لعماد الدين خليل.

الفني والالتزامي»<sup>(١)</sup>.

ولقد كان الناقد محمد إقبال متميزاً في نقده هذا إذا ما قورن بكثير من النقاد الإسلاميين الذين خاضوا تجربة نقد الرواية، مثل محمد حسن بريغش، وعودة الله منيع القبسي، وماهر حنحوحت في نقده قاتل حمزة لنجيب الكيلاني، وعبدالعزیز الدسوقي في نقده رحلة إلى الله للكيلاني، ومحمود صفي كساب في نقده قاتل حمزة للكيلاني<sup>(٢)</sup>.

لكن حين نقول ذلك عنه لا يعني أننا نرى الصورة النقدية الإسلامية مكتملة على يديه، إذ لمجده قد أهمل بعض الجوانب التي يحسن بالتجربة النقدية الإسلامية في مجال التطبيق ألا تهملها البتة، كتخصيص عنوان جزئي للإسلامية في الرواية أداة وفكراً، وكالعناية بالحوار، فقد تناول الشخصيات من جهة الرسم والأبعاد، ولكنه لم يكشف عن الحوار الدائر بين تلك الشخصيات؛ سواء في حديثه عن الشخصيات، أو حديثه عن الصراع، وقد كان طبعاً أن يؤثر إهمال الحوار على فهم متانة العمل الروائي حتى بالنسبة إلى العنصرين السابقين لشدة ملازمته لهما وارتباطه بهما.

وإنما نقول: هذه الدراسة أنضج لأئنا وجدنا بعض الذين يتحدثون عن «الحوار» لا يقدمون شيئاً، فيصبح عندئذ الحديث وعدمه سواء، إذ ماذا نفعنا مثلاً أن يقول عبد المنعم عواد يوسف في تحليله قصة ليل العبيد للكيلاني: «الكاتب يستعمل المونولوج الداخلي في قصته تلك كثيراً ببراعة»<sup>(٣)</sup> ماذا تقدم

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٩٢-٢٠٤.

(٢) انظر مجموع هذه المقالات في كتاب الكيلاني: رحلتي مع الأدب الإسلامي، ص ١١١-١٩٦.

(٣) نفسه/ ١٩٢.

هذه العبارة للقارئ الذي ينتظر من الناقد الإسلامي بعده وسيطاً بينه وبين النص الأدبي الإسلامي الذي يحتاج إلى أن يكشف فيه عن «طبيعة الأدبية» كمدرسة قائمة بذاتها، وعن طبيعة الفكر الذي تسعى لتجسيمة في العالم المتخيل، ليكون قادراً على منح النماذج البشرية الصالحة.

لهذه الأسباب وتلك فضلت أن يكون النموذج النقدي هو نص محمد إقبال عروي، وللقارئ بعد ذلك الحكم!!.

## ٢- نموذج تطبيقي في القصة القرآنية.

مع «المفسر المفكر محمد حسين فضل الله».

لقد رأينا في الحديث عن القصة القرآنية عند سيد قطب أنه قد أفرد لها نصف كتابه التصوير الفني في القرآن الكريم، درس فيه أغراض القصة، وبين خضوعها للغرض الديني والجانب الفني والجانب الديني فيها، وأبرز الخصائص الفنية التي تميزها، ووضع لمسات لظاهرة التصوير في القصة، ورسم الشخصيات فيها ليتسهي إلى «نماذج إنسانية»<sup>(١)</sup>، وبيننا أنه لم يتحدث عن «الحوار»، وعيننا بذلك أنه لم يضع له عنواناً بارزاً كما صنع مع بقية العناصر، وإنما كان تركيزي على عنصر «الحوار»؛ لأنني رأيت رهناً كبيراً فيه عند كثير من النقاد الإسلاميين وغير الإسلاميين، مع أنه يعد من الأسباب التي تؤدي إلى «الفعالية» في الأعمال الأدبية، ولعل الدكتورة خالدة سعيد حينما قالت عن قصة لغسان كنفاني «التبادل أو الحوار غير ممكن، وإن أمكن ظل سطحياً وغير مُجد»<sup>(٢)</sup>، فإنها تعني بذلك شيئاً مهماً، إنها تعني أن «الحوار» حين ينعدم أو يقل، فإن ذلك يعد «رمزاً» في القصة، إنه يعني ببساطة شديدة أن «التفاعل» بين

(١) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص ١١٩-١٨٣.

(٢) خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ص ٢٩٨.

الشخصيات منعدم، وأن العلاقات الاجتماعية يسودها الجليد والجفاف، وذلك يعني أن الحديث عن «الحوار» ضروري كتعليل وتحليل لوجوده أو عدم وجوده ولطبيعته، ويبدو لي أن المفكر محمد حسين فضل الله سيقدّم مقياساً جديداً للفن القصصي ليس هو «الحوار» ولكن هو «الجدل»، ولا شك أن الفرق بينهما يستمدّه من «العقيدة» التي تمثل الخلفية الثقافية للأدب الإسلامي ونقده.

لقد ألف كتابه الحوار في القرآن: قواعده - أساليبه - معطياته<sup>(١)</sup> ليتحدث في جزئه الأول في مسائل نظرية تكشف الفرق بين الحوار والجدل:

فالجدل كلمة «أخذت مدلولاً جديداً يوحى بالطريقة التي يتبعها المتناظران أو المتجادلان ليغرقا حديثهما أو مناظرتهما بالكلام العقيم الذي قد يقترب إلى الترف الذهني بما يثيره من قضايا جانبية أو مناقشات لفظية تخضع الفكرة إلى متاهات لا يعرف الإنسان كيف تنتهي، وإلى أين تستقر»؛ فالجدل يدل على «الهجوم والدفاع في مجالات الصراع الفكري ليعطل قوة خصمه، لا ليوصله إلى الحقيقة أو ليصل معه إلى قناعة»<sup>(٢)</sup>.

فالجدل يتسم بمسائل مثل: «العقم - اللاجدوى - إخضاع الفكرة إلى متاهات - الترف الذهني - الصراع»، أما كلمة «الحوار»، فهي «أوسع مدلولاً من كلمة الجدل»، إنها «تتسع لمعنى الصراع» الذي يعده صفة من صفات الجدل، ولغيره «عما يراد منه إيضاح الفكرة بطريقة السؤال والجواب، الأمر الذي يجعله مفيداً لحديثنا بشكل أقوى وأشمل»<sup>(٣)</sup>. إن الحوار يقوم «من أجل أن تدخل الفكرة في

(١) محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن، ج ١، دار المنصوري للنشر.

(٢) نفسه / ١٧.

(٣) نفسه / ١٨.

وعى الإنسان بعمق، وتقتحم أفكاره بقوة<sup>(١)</sup>.

فالحوار يتسم بـ(التوليد - الفائدة - الصراع - الإقناع وتغيير الوعي بعمق).  
ويبدو الفرق جلياً في استخدام الناقد المفكر لهما في العبارتين التاليتين: «فقد  
فطر الإنسان على أن يواجه الحياة بكل ما فيها من أوضاع وأحداث وملابسات  
وأفكار متفتحة قلقة، لا تستقر على حال، فتراه يفتش عن الشيء وضده، وعن  
الحق والباطل، ليجادل في هذا ويحاور في ذاك»<sup>(٢)</sup>.

«وكان الحوار الذي يتمثل في إدارة الفكرة بين طرفين مختلفين وأطراف  
متنازعة، وكان الجدل الذي يتجسد في إعطاء الحوار قوة العناد للفكرة والإصرار  
عليها»<sup>(٣)</sup>.

وكان «الجدل» فطرة و«الحوار» فطرة، ولكن الجدل ينشط أكثر في ميدان أهل  
الباطل والعناد، بينما ينشط الحوار في مجال أهل الحق والمرونة، ومن هنا «كان  
أسلوب النبي محمد ﷺ في طريقة الحوار مع خصومه مثلاً رائعاً على حيوية  
القاعدة الإسلامية في أسلوب الحوار ومرونتها»<sup>(٤)</sup> بينما نجد «القرآن الكريم  
يتناول القضية في حالة جدال الكفار بالباطل ليدحضوا به الحق، فيشجب ذلك  
ويستنكره أشد الاستنكار كما في قوله تعالى: ﴿وَيُجَادِلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِالْبَاطِلِ  
لِيُدْحِضُوا بِهِ الْحَقَّ وَاتَّخَذُوا آيَاتِي وَمَا أُنذِرُوا هُزُوًا﴾ [الكهف: ٥٦]<sup>(٥)</sup>، وقد ورد  
الجدل والحوار في آية واحدة من القرآن بحيث يعود الحوار على الحديث الذي

(١) الحوار في القرآن، ص ١٧.

(٢) نفسه / ٢١.

(٣) نفسه / ٢٢.

(٤) نفسه / ٥٥.

(٥) نفسه / ٥٩.



يشارك فيه الرسول ﷺ بينما يعود الجدل على المرأة التي كانت تحاوره، فقال تعالى: ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا﴾ [المجادلة: ١].

يبدو أن «الجدل» شيء و«الحوار» شيء آخر، ولئن كانا متلازمين أحياناً، فإن القصة أو الرواية قد يردان فيها، ومن ثمّ، فلا بد في مناقشة عنصر الحوار من التمييز بينهما في النقد الإسلامي، بحيث يصبح «الحوار» مرتبطاً بالشخصيات الإيجابية، أو التي تعد مواقفها بناءً بالنسبة إلى الفكرة الإسلامية التي تطرحها الرواية أو القصة، بينما يكون «الجدال» مرتبطاً بالشخصيات المعاندة التي تريد استمرار الباطل، أو المناقفة التي تتميز بالتسويق. وهكذا يصبح الحوار منسجماً مع طبيعة الصراع والشخصيات.

وقد يلحظ الدارس أن «الناقد» محمد حسين فضل الله في دراسته لأسلوب الحوار في القرآن الكريم ينتهي إلى مثل قوله في خلاصة حوار سيدنا إبراهيم مع الطغاة وغيرهم: «استطعنا أن نخرج من هذا الحوار المتنوع المتحرك بحصيلة كبيرة في أسلوب الدعوة إلى الله، وفي الجوانب الحيوية للعمل، ولا يفوتنا، ونحن نختم الحديث، أن نشير إلى شخصية إبراهيم الرائعة، المرتبطة بالله بشكل يجسد الشعور بهذه الرابطة، فتراه يثيرها في القضايا الصغيرة والكبيرة، ليحس الإنسان بأن الله معه في كل شيء»<sup>(١)</sup>.

وإلى قوله في حوار سيدنا لوط مع قومه الذين يدافعون عن الفحش والفجور: «ودار بينه وبينهم حوار مرير، جرب فيه معهم كل العروض وكل التوسلات، فلم يجده ذلك شيئاً، وانتهى به الأمر في نهاية المطاف إلى نوع من الاستسلام للواقع الذي يعيشه كل ضعيف لا يملك من القوة المادية شيئاً»<sup>(٢)</sup>.

(١) الحوار في القرآن ج٢، ص ٦٤.

(٢) نفسه / ٩٦.

ولكنه نبه إلى أننا لا بد «أن نستفيد من أسلوب لوط عليه السلام وطريقته في المواجهة، فقد واجههم بالصفات الحقيقية لهذا العمل الشاذ ومدى انعكاسها على ميزان القيمة لديهم، ثم أعلن نظرتهم إليه وموقفه الأخير منهم، ورجع إلى ربه في نهاية المطاف، فلم يخضع لأية حركة تشنجية، تدفعه إلى مزيد من الكلمات المثيرة، سواء منها ما يجرح الإحساس ويثير الشعور، أو ما يخرج عن الموضوع، ويبعد عن القصد؛ لأن الهدف من ذلك كله يحقق الوصول إلى قناعتهم بدعوتهم وإيمانهم بكلامه، أو إقامة الحجة، وليس الهدف أن يفجر غيظه ضدهم أو يحقرهم ويلتهم انطلاقاً من حالة نفسية وعصبية معقدة»<sup>(١)</sup>.

وهذا يعني أنه كان يتبع خطوات الحوار في القصة لأهميته في النتائج التي يؤول إليها أمر الحديث والصراع والشخصيات والزمان والمكان في القصة، وقد يطول الأمر لو أردنا أن نكشف عن كل علاقة من هذه العلاقات، ولكن نحيل إلى تحليله لقصة «يوسف» عليه السلام في كتابه الحوار في القرآن<sup>(٢)</sup>، وإلى هذا التحليل النموذجي الذي اخترناه له من تفسيره لسورة «يوسف»، التي تتضمن القصة نفسها، على أن نشير إلى أنه يستهدف في تحليله القصة «الحوار» أساساً، فهو يقول: «ولسنا هنا في معرض التركيز على حركة القصة وهي تتنوع في صور مثيرة رائعة، بل نحن في محاولة للوقوف أمام مواقف الحوار القصيرة في هذه القصة لنترى كيف تتجسد من خلالها الصورة الحية المعبرة التي أراد القرآن منا أن نتمثلها في حياة الأنبياء السابقين، وستابعها خطوة خطوة»<sup>(٣)</sup>، ولا شك أن قارئ النموذجين في التفسير وفي كتابه الحوار في القرآن سيعود بما يفيد.

(١) الحوار في القرآن، ٢/ ١٠٠.

(٢) نفسه، ١١٣-١٢٩.

(٣) نفسه، ١١٣.

موازنة بين النموذجين:

في الواقع هناك فرق بين طريقة محمد حسين فضل الله في معالجته هذه القصة في كتابه الحوار في القرآن وبين تفسيره: من وحي القرآن، إذ إننا نجد التحليل في الكتاب يتناول القصة للهدف السابق، وهو «الحوار»، فيعالجها في قسمين كبيرين، يمكن أن نعد الأول بمثابة تحليل وتفسير للقصة، ويشمل ثلاث فقرات:

أ - يوسف وامرأة العزيز .

ب - يوسف في السجن .

جـ - يوسف خارج السجن<sup>(١)</sup> .

ويمكن أن نعد القسم الثاني بمثابة استنتاجات ومقاصد، ويشمل سبع نقاط:

١- المسؤولية تفرض الدفاع عن التهم .

٢- لأبد للداعية من الأخذ بأسباب العلم من أجل المشاركة في السلطة .

٣- المعاجز (المعجزات) تؤكد الفكرة .

٤- حركة التبشير والاستعمار ودورها في هذا الاتجاه .

٥- الموقف الرسالي ليوسف من إخوته .

٦- الدين لا يتنكر للجوانب العاطفية .

٧- الدين والثقافة الجنسية<sup>(٢)</sup> .

أما في التفسير فيقسمها إلى:

١- مقدمة .

٢- مواجهة التفاصيل في حركة الآيات في السورة: ويشمل هذا القسم

(١) الحوار في القرآن، ج ٢ ص ١١٣-١٢١ .

(٢) نفسه / ١٢٢-١٢٩ .

العناوين التالية (هل في الآية ما ينافي العصمة؟ - قال ربّ السجنُ أحبُّ إليّ - ولقد هَمَّتْ به وهمُّ بها).

٣- من وحي قصة يوسف، ويشتمل على سبع نقاط:

١- ملامح الإنسان المؤمن.

٢- الجوانب العاطفية

٣- شخصية يعقوب وما نستفيد منها.

٤- الشخصية النبوية.

٥- إخوة يوسف: كنموذج لكثير من الناس.

٦- شخصية المرأة المنساقة للغرائز.

٧- مشكلة الاختلاط.

٤- خلاصة، وهي دعوة إلى تأمل القصة لإغناء التجربة المعاصرة بالتجربة التاريخية<sup>(١)</sup>.



---

(١) محمد حسين فضل الله: من وحي القرآن ج ١٢، ص ١٧٣-٣١٣.

## الفصل الثالث

### نقد المسرح

أولاً: الكم والنوع في نقد المسرح

يمكن أن نعد النقد الذي نلمسه في مجال نقد المسرح وتقييمه من الوجهة الإسلامية قليلاً إذا ما قورن بما وجدناه بخصوص نقد الشعر ونقد الرواية والقصة، ولكن هذا النقص ليس صفة خاصة بالنقد الإسلامي؛ إذ يلاحظ على مستوى النقد عموماً.

ولكن هذا النقص لا يمنعنا من ذكر النصوص النقدية التي بين أيدينا الآن، مثل نقد سيد قطب لمجموعة سارق النار لخليل هنداري<sup>(١)</sup> والقصاص الديني في مسرح الحكيم إبراهيم درديري<sup>(٢)</sup>، والمسرح الإسلامي روافده ومناهجه لأحمد شوقي قاسم<sup>(٣)</sup>، ونقد نجيب الكيلاني لتمثيلية إمام عظيم لأحمد باكثير<sup>(٤)</sup> ونقد عودة الله منيع القبسي للمسرح الشعري وطريقة توظيفه للتراث<sup>(٥)</sup>، ورحلة مع القدر في أدبنا لمحمد الحسناوي<sup>(٦)</sup>، ولعادل الهاشمي وقفات متناثرة في كتابه: الإنسان في الأدب الإسلامي<sup>(٧)</sup>، ولعل أكثر هؤلاء النقاد اهتماماً بمجال المسرح

(١) كتب وشخصيات: ص ١٥٥.

(٢) إبراهيم درديري: القصص الديني في مسرح الحكيم

(٣) أحمد شوقي قاسم: المسرح الإسلامي روافده ومناهجه.

(٤) الكيلاني: الإسلامية والمناهج الأدبية. ص ١٥٩.

(٥) القبسي: تجارب في النقد الأدبي، ص ١٤٧.

(٦) الحسناوي: رحلة مع القدر في أدبنا، ص ٤٩، ضمن كتاب: مشكلة القدر والحريّة لعبد الدين خليل.

(٧) الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٢١٨، ٢٢٣، ٢٢٣، ٢٤٤، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٧، ٢٦٦.

ونقده عماد الدين خليل، فقد ألف فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر<sup>(١)</sup> وكتاب مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر<sup>(٢)</sup>، وله ضمن كتاب النقد الإسلامي المعاصر وقفتان: إحداهما تحت عنوان «القيم الإيمانية في مسرحية مركب بلا صياد»، والثانية بعنوان: «نحو مسرح إسلامي معاصر»<sup>(٣)</sup>.

ونذكر أيضاً الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب لمصطفى رمضان<sup>(٤)</sup>، و«نحو مسرح إسلامي معاصر: شيء عن الموت» لحكمت صالح<sup>(٥)</sup>، و«وقفة مع مسرحية نقيب كوينيك» لعبد الله العلوي<sup>(٦)</sup>، و«دراسة مسرحية الجوع والكلمة» تأليف عماد الدين خليل، لمحمد رشدي عبيد<sup>(٧)</sup>، و«دراسة في مسرحية م. م. الريسوني: أعراس الشهادة في موسم الشفق» لمحمد حسن بريش<sup>(٨)</sup>.

إننا حين ننظر إلى هذه المقالات والكتب التي تناولت المسرح بشكل من الأشكال، يختلف انحصاراً وتوسعاً من ناقد إلى آخر، نجدها قليلة بالنسبة إلى النصوص التي قرأناها في نقد الشعر ونقد القصة والرواية، فهذه لا تتعدى خمس عشرة دراسة، ولكنها كافية جداً لتعطي صورة عن النقد الإسلامي التطبيقي في هذا المجال، لأنها موزعة زمنياً بين الأربعينيات والتسعينيات، إذ نجد مقال سيد قطب قد كتبه في الأربعينيات، بينما نجد المشكاة لا تزال تزودنا

(١) عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر.

(٢) عماد الدين خليل: مشكلة القدر في المسرح الغربي المعاصر.

(٣) عماد الدين خليل: النقد الإسلامي المعاصر، ص ٦٧-١٧٥.

(٤) مصطفى رمضان: الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب، مجلة المشكاة، ع ٤، ص ٦٨ سنة ١٩٨٥م.

(٥) حكمت صالح: نحو مسرح إسلامي معاصر، مجلة المشكاة، ع ٤، ص ٩٩، ع ٥، ص ٨٠.

(٦) عبدالله العلوي: وقفة مع مسرحية نقيب كوينيك، للمشكاة، ع ٤، ص ٧٩ سنة ١٩٨٥م.

(٧) محمد رشدي عبيد: مسرحية الجوع والكلمة، للمشكاة، ع ٧، ص ٣٠ سنة ١٩٨٧م.

(٨) محمد حسن بريش: دراسة في مسرحية م. ج. الريسوني: للمشكاة، ع ١٢، ص ٤٩ سنة ١٩٩٠.

بالجديد في النقد الإسلامي.

ولكن هناك ملحوظة ينبغي الالتفات إليها، وهي أن «الإسلامية» في نقد سيد قطب لم تكن في الأربعينيات مستحكمة، بل نجده في هذا المقال «سارق النار لخليل هندواوي» يمر بأشياء ما كان ليدعها لو كتب مقاله ذلك بعد مرحلة الأربعينيات حيث ظهر عنده «الالتزام»<sup>(١)</sup>، ففي المقال إشارات لتوظيف الأساطير الإغريقية، وتعدد الآلهة، ولكن سيد قطب يذكرها على أنها عناصر تشكل هيكل الرواية، وتعبّر عن المعاني المقصودة كمعادل للفكرة، ويمضي دون أن يقف على الأمرين من جهة العقيدة، وانظر إليه وهو يقول: «وسارق النار هو بروميثيوس الذي تقول الأساطير الإغريقية: إنه سارق النار المقدسة بمساعدة «هليوس»، فاستطاع أن يخلق بها كما تخلق الآلهة فغضبت هذه عليه وانتقمت منه»<sup>(٢)</sup>، أكان يمر على هذا دون أن يبدى رأيه في ذلك من الناحية العقدية؟

صحيح أنه كان قد اتجه قبل سفره إلى أمريكا إلى دراسة القرآن الكريم دراسة قيسمة في الثلاثينيات، إذ نشر مقاله الأول: «التصوير الفني في القرآن الكريم» عام ١٩٣٩م في المقتطف، ثم أخذ ينميه شيئاً فشيئاً حتى صار كتاباً، ثم أرفده سنة ١٩٤٧م بكتاب مشاهد القيامة في القرآن<sup>(٣)</sup>. ولكن، مع ذلك، ما كتبه بشأن نقد المسرحية لم يكن صادراً عن تصور إسلامي، كالذي نفضج عنده بعد الثورة المصرية على الخصوص.

ولنسمعه وهو يقرأ «إن الأدب أو الفن الإسلامي أدب أو فن موجه، موجه

(١) بدأ مشوار الالتزام بعد وفاة حسن البنا مباشرة. انظر محمد حافظ دياب: سيد قطب الخطاب والإيديولوجيا، ص٧، وقارن بكتاب سيد قطب الأديب الناقد لعبد الله الحياص ص ١٠٢.

(٢) كتب وشخصيات، ص ١٥٥.

(٣) عبد الله عوض الحياص: سيد قطب الأديب الناقد، ص ١٠٣.

بطبيعة التصور الإسلامي للحياة وارتباطات الكائن البشري فيها، وموجّه بطبيعة الفكرة الإسلامية ذاتها، وهي طبيعة حركية دافعة للإنشاء والإبداع وللترفي والارتفاع، ولست أعني التوجيه الإجباري على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ، وإنما أعني أن تكيف النفس البشرية بالتصور الإسلامي للحياة هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي، أو أي تصور آخر، لأن التعبير الفني لا يخرج عن كونه تبصيراً عن النفس كتعبيرها بالصلاة أو سلوك في واقع الحياة، وأخيراً فإن الإسلام لا يحارب الفنون ذاتها، ولكنه يعارض بعض التصورات والقيم التي تعبر عنها هذه الفنون<sup>(١)</sup>.

فالنقاد هنا يبين أن إسلامية النص الأدبي شاملة للمضمون والشكل، بل إن الفكرة أو المضمون هو الذي يصوغ الأدوات التي تكوّن الشكل الفني، و«التصور الإسلامي للحياة وحده هو سيلهمه صوراً من الفنون»، وينجم عن ذلك أن النقد الإسلامي يتصور الفن قصة أو رواية أو مسرحية أو شعراً إسلامياً الموضوع والفكر والمحتوى، وإسلامياً الأداة المصوّرة، ومن ثم فإن هذا النقد «لا يحارب الفنون ذاتها، ولكنه يعارض بعض التصورات والقيم التي تعبر عنها هذه الفنون». ولكن كيف يعرض سيد قطب لمثل تلك التصورات المنحرفة عقيدة وسلوكاً - كما تمثلها مسرحية سارق النار لخليل الهنداوي. وعيسى دون أن يبدي أي نقد توجيهي عقدي لذلك التصور الذي تطرحه المسرحية؟ بل قد يعد مسرحية ذات أصل إسلامي من ضمن الأساطير، إذ يقول: «يجب أن نرتد هنا إلى التسلسل التاريخي في عالم الفن، فنرد هذا لفصل من فصوله، فصل الانتفاع بالأساطير المختلفة في عالم المسرحيات إلى الفنان الأول الذي نقله إلى المكتبة العربية،

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٦.



هذا الفنان هو توفيق الحكيم، في أهل الكهف، شهرزاد، نهر الجنون، بيجماليون، سليمان الحكيم، هذه عناوانات لا تنسى وقد فتح بها هذا الفصل في المكتبة العربية، واستقر وأطمأن على وجوده بكل تأكيد<sup>(١)</sup>.

إن هذا يدل على أن سيد قطب لم يكن قد امتلك بعد زمام التصور الإسلامي الصحيح حينما كان يعالج معظم ما جاء في كتابه كتب وشخصيات، وأننا يجب أن نلتمس الإسلامية النقدية في غيره من الكتب والمقالات.

إننا ننتقل الآن إلى غيره من النقد لكي نبين الأنواع النقدية التي طبقت على المسرح، وهي في ظني لا تعدو الأنواع الآتية:

١- البحث عن الإسلامية في مسرحية: المسلمين غير الملتزمين باتجاه إسلامي، واضح المعالم، مثل النقد الذي جرى حول مسرحيات توفيق الحكيم، ولا سيما أهل الكهف، ومحمد.

٢- نقد المسرح الشعري: مثل: «توظيف التراث في مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، لعودة الله القبسي ومثل «دراسة في مسرحية م. ج. الريسوني» لمحمد حسن بريغش.

٣- نقد المسرح الغربي المعاصر، مثل فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر لعماد الدين خليل، ومثل القيم الإيمانية في مسرحية مركب بلا صياد لعماد الدين خليل أيضاً، و«وقفه مع مسرحية نقيب كوينيك» بقلم عبد الله العلوي.

٤- نقد المسرح الإسلامي؛ مثل المسرح الإسلامي: روايته ومناهجه لأحمد شوقي قاسم، ومثل شيء عن الموت، ونقد مجموعة مسرحيات عماد الدين خليل تحت عنوان الجوع والكلمة لمحمد رشدي عييد.

(١) كتب وشخصيات، ص ١٥٦.

٥- نقد الاتجاهات المسرحية في العالم العربي وتقييمها: مثل الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب لمصطفى رمضان ومثل رحلة مع القدر في أدبنا لمحمد الحسناوي.

٦- نقد مورع ضمن كتب تعتمد في الدراسات المنهج الموضوعاتي؛ مثل الوقفات المتكررة التي تجدها في كتاب الإنسان في الأدب الإسلامي لمحمد عادل الهاشمي.

٧- الاختيارات، وهي قليلة في مجال نقد المسرح، كما هي قليلة في مجال نقد القصة والرواية، والسبب في ذلك يعود - فيما أظن - إلى طول النص المسرحي، وربما لذلك وجدنا لحبيب الكيلاني يختار من ضمن ما يختار من النصوص التي ضمنها كتابه الإسلامية والمذاهب الأدبية<sup>(١)</sup> قصة قصيرة لنجيب الكيلاني، وتثيلية قصيرة لإمام عظيم لعلي أحمد باكثير، وباقي الاختيارات الشعرية، فقد نلاحظ قلة الاختيارات بالنسبة إلى القصة القصيرة، والقصة القصيرة بالنسبة إلى الشعر، فنجد النسب تختلف، ومرد ذلك - دون أدنى شك - إلى طول النصوص الثرية.

أولاً: البحث عن الإسلامية في المسرح العربي غير الملتزم:

للدكتور إبراهيم درديري كتاب بعنوان القصص الديني في مسرح الحكيم<sup>(٢)</sup>، وهو كتاب يهمننا هنا من جهتين، فهو يستهدف القصص الديني من جهة، ويحدد مجاله في الفن المسرحي من جهة ثانية؛ وقد اشتمل الكتاب على مقدمة وأربعة فصول كان الأول نظرة عامة، والرابع تقويماً عاماً والآخران تطبيقيين.

(١) الإسلامية والمذاهب الأدبية ص، ١١٧، ١٣١، ١٤٧، ١٥٩.

(٢) إبراهيم درديري: القصص الديني في مسرح الحكيم، دار الشعب، ط٢، يناير ١٩٧٥م.

أما المقدمة فقد حددنا الناقد فيها عن دور الأدب الدرامي في تطور الآداب، والأسباب التي دعت به بوصفه باحثاً لأن يتخير هذا المنحى الدراسي، مبيناً أنه «قد تخير دراسة تجربة مبدع، فردٌ كتب المسرحية ذات الأساس الإسلامي، وتأثر بالاتجاه الفلسفي العالمي في الوقت نفسه بغية تفسير الحياة وكشف حقائقها»<sup>(١)</sup>، كما أبرز طريقة استخدام توفيق الحكيم الدينية، وكشف عن مصادرها، والهدف الأخلاقي الذي يتوخاه منها، والفرق بين المسرحية التي تنجز للقراءة والتمثيل، وتلك التي تنجز للقراءة وحسب، وأبان عن الصعاب الأربعة التي يصطدم بها الباحث في هذا المجال، ومنها مشكلة تخصيص المقدس، وقيمة الموضوع، وعلاقة الموضوع بالشكل الفني المسرحي، بما في ذلك اللغة التي ينبغي أن تناسب الموضوع الإسلامي، ومسألة التجسيم، والوقت الذي يتخيره الكاتب ليخرج تجربته في المسرح الذهني الديني، وقد أغراه بالتعرض للوقت النقد الذي تناول مسرحيات الحكيم في الفترة ما بين الحربين العالميتين «وهو أن الحكيم عجز عن مواجهة النضال الاجتماعي المشتجر آنئذ فلاذ بالبرج العاجي وأخرج مسرحيات قوامها التجريد وصراع العقول واللعب بالحوار الجدلي، إرضاء لطبع خاص وميل ذاتي»<sup>(٢)</sup>، ووصل إلى حكم هو أن الحكيم «قد وفق في تجربته لسببين:

الاول: أنه عالج بعض قصص التنزيل بما يتفق وجلال هذا القصص وطبيعته الفريدة.

والثاني: أنه يتبع منهجاً متميزاً بالنسبة إلى معالجة السيرة النبوية في الغالب الفني، إذ قصر جهده على الانتقاء والاختيار لأجزاء عمله، بحيث يساير حقائق التاريخ كما وردت في الأسانيد الصحاح والمراجع المعتمدة أولاً، ويبرز

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٣.

(٢) نفسه/٧٣.

الخط الدرامي بعد ذلك»<sup>(١)</sup>.

وقد يلاحظ القارئ أن الناقد عجل بالحكم قبل التحليل، وهذا عيب، ولكن عندما نمنع النظر في العلاقة بين الحكم وطبيعة النقد الموجه إلى توفيق الحكيم حينما أصدر أعماله التي تتسم بالروح الدينية، يدرك ضرورة الرد على النقد في موضعه، ومع ذلك فقد كان موضع ذلك الحكم في الفصل الأخير الذي خصصه الناقد «للتقويم العام للمسرحيات المستلهمة من القصص الديني»<sup>(٢)</sup>، هذا الفصل الذي عاد فيه إلى الفكرة نفسها ليعين أن الشعور الديني هو الذي حفز الحكيم على أن يستهل آثاره الذهنية بالصدور عن القصص القرآني في أهل الكهف ومحمد، وهما العملان الإبداعيان اللذان سيطبق عليهما في الفصلين الثاني والثالث، وربما كان - إلى جانب الشعور الديني - حافز آخر قريب منه هو موت التراجيديا في الغرب «والسبب هو موت التراجيديا؛ لأن ما من مفكر في الغرب اليوم يؤمن بوجود إله آخر غير الإنسان نفسه، والجديد الذي يمكن أن يحسب لكاتبنا الأديب أن احتفظ بإيمانه كمسلم»<sup>(٣)</sup>.

وقد قسم الناقد كتابه إلى أربعة فصول:

١- أما الفصل الأول، فقد عرض فيه «العلاقة بين المسرح والإسلام»، وتساءل عن سبب خلو أدبنا القديم من هذا الجنس الفني، وقد رد السبب في فترة ما قبل الإسلام إلى جهل العرب للمسرح بصورته اليونانية، وردة في فترة «الحضارة الإسلامية» إلى «الإسلام»، لأن الأدب المسرحي الإغريقي بطبيعته حافل بالوثنيات ومظاهر الشرك التي تتعارض مع الإسلام وفلسفته، وتختلف

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ١٠.

(٢) نفسه / ١٤٩.

(٣) نفسه / ١٥١.

حتى عن الوثنية الجاهلية البسيطة<sup>(١)</sup>، غير أنه تساءل عن سبب خلو «مصنفات فقهاء المسلمين في ذلك العصر... فالثابت أن آراء هؤلاء الفقهاء وفتاواهم لم تعرض لهذا الفن تحليلاً أو تحريماً». وانتهى من ذلك إلى إنه «لا مبرر لذلك إلا عدم وجود المسرح في ذلك العصر»<sup>(٢)</sup>، ويدعو لي أن الناقد محق في ذلك؛ لأن الفقه الإسلامي فقه عملي لم يُتَبَدَّعْ - في وقت ازدهاره - صغيرة ولا كبيرة إلا عاجلها وأصدر بشأنها أحكاماً فقهية قد تختلف من فقيه إلى آخر بحسب منهجه في الاجتهاد دون القياس وتأويل النص، ولكن لا توجد قضية أهملت، ولعلنا يمكن أن نتذكر كم عدد الباحثين والفقهاء والمفسرين والنقاد الذين توقفوا عند آيات قرآنية أو أحاديث نبوية شريفة عرضت للشعر، فكيف لو كان المسرح موجوداً في الساحة الإسلامية ومشكلاته الفقهية كثيرة؟

إن الناقد إبراهيم درديري يرى كذلك أن «المسيحية بعد انتشارها في القرن الرابع شنت حرباً شعواء على المسرح، وطاردته في كل مكان، لأنّها وجدت في مضامينه من مظاهر الشرك والوثنية ما يخالف طبيعة الدين المسيحي، ويمثل خطراً عليه، واستمر الحال كذلك إلى القرن العاشر، حيث رأى رجال الكنيسة في أوروبا أن المسرح يمكن تخليصه من الطابع الإغريقي الوثني، واستخدامه أداة للوعظ والإرشاد تعين على شرح النصوص اللاتينية اللغة التي كان يصعب فهمها على المصلحين»<sup>(٣)</sup>.

وقد عرض الناقد لبعض سمات التمثيل التي ذكرها الخطيب البغدادي في تاريخ بغداد، ولم يعلها من المسرح، وإن عندها «ظاهرة درامية»<sup>(٤)</sup>.

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ١٣-١٤.

(٢) نفسه/ ١٤.

(٣) نفسه/ ١٤.

(٤) نفسه/ ١٦.

ويصل من كل ذلك إلى أن «الإسلام لم يمنع المسرح قديماً». ومعنى ذلك أن الحكم الأول الذي أصدره كان يمثل ردّاً على الآراء التي تلقي تبعة أيّ تخلفٍ على الدين، وتعمل على طمس أثر الدين في أيّ تقدم أو تطور.

ويعيدُ الناقد في آخر الفصل الأول بأنّ تبسُّعنا للأثر الديني في الأثرين المدروسين في الفصلين التطبيقيين قد يعيننا على الوصول إلى «صورة تقريبية لهذا الاتجاه من الكتابة المسرحية محدّد المعالم والمكانة».

٢- أما الفصل الثاني: فيحتوي على دراسة تطبيقية جرت حول مسرحية أهل الكهف، وتوزعت على تسع فقرات مرقمة، تناول في كل فقرة منها جانباً من جوانب المسرحية.

وقد استهل دراسته بموازنة بين هذه المسرحية، ومحاولة أخرى تشبهها من الناحية «الرمزية» هي المسرحية القصيرة على الصدر الشفيق للأديبة المهاجرة مي زيادة، هذه المسرحية التي يرى الباحث أنها سبقت أهل الكهف بعشر سنوات<sup>(١)</sup> ثم درس أسباب ميل توفيق الحكيم إلى الكتابات الذهنية، ليبين أنه «ليس صحيحاً أنه فنان يستعذب شرود الخيال، أو يهرب من الواقع الحي» كما وصف، وإنما هو «أميلُ إلى الإعجاب بدراما الفكر والإنتاج فيها، لأنها توائم مزاجه الرقيق، وميله إلى التفكير المستأني، وتجريد الأفكار والمعاني»<sup>(٢)</sup>.

ثم انتقل السناقد إلى المصادر المتباعدة التي استقى منها الحكيم المادة الأولية لمسرحية أهل الكهف، فأرجعها إلى القصة القرآنية وكتب التفسير والتاريخ الإسلامي والمسيحي والتوراة والأنجيل الأربعة، على أن المصادر الدينية الأخيرة - ولعله يعني التوراة والأنجيل - لم ترد فيها قصة أهل الكهف ومن ثم كانت

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٢٤.

(٢) نفسه/ ٢٥.

الاستفادة محصورة في الأفكار العامة والقيم، ويضيف إلى ذلك «الأساطير»، ولكن الناقد يؤكد أن المبدع «قد اعتمد على القصة القرآنية في رسم هيكل الأحداث وشخصه، بل وفي إنهاء المسرحية؛ لأنها تخرج عن نطاق الأساطير والحكايات الشعبية وإلا ما وردت في التتزيل»<sup>(١)</sup>.

وفي الفقرة الثالثة من هذا الفصل يلخص الناقد المسرحية بفصولها الثلاثة التي ستجاورها لتوفر النص المسرحي.

وفي الفقرة الموالية يعالج قضية «الالتزام»، لكن ليس الالتزام الفكري، ولكن التزام المبدع «في رسم هيكل الأحداث والشخصيات بالرواية القرآنية من جانب، ويكتب التفسير من جانب آخر»، ليلحظ الالتزام في بعض الجوانب، وعدم الالتزام في أخرى؛ فقد التزم المبدع - في رأي الناقد - بالملء الزمنية التي نص عليها القرآن: ﴿ثَلَاثَ مِائَةِ سَنَةٍ وَأَرْبَاعًا تِسْعًا﴾ [الكهف: ٢٥]، وقد خالف في هذا التاريخ المسيحي، كما التزم بأدنى عدد احتمالي ذكره القرآن، وهو: ﴿سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةً رَّابِعَهُمْ كَلْبَهُمْ﴾ [الكهف: ٢٢]، واستخدم اسم المكان «الرقيم»، وقد ورد في قوله تعالى: ﴿أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ﴾ [الكهف: ٩]، على أن الناقد قال: «وقد أطلق اسم الرقيم على الوادي الذي وجد به الكهف»<sup>(٢)</sup> مع أن المفسرين يؤولون لفظ «الرقيم» تأويلات مختلفة، فذكر ابن كثير في تفسيره عدة تأويلات؛ منها: «الرقيم: اسم الوادي... الرقيم: كتاب بنيانهم - القرية - الجبل الذي فيه الكهف - الرقيم: الكتاب - الرقيم: لوح من حجارة كتبوا فيه قصص أصحاب الكهف ثم وضعوه على باب الكهف». ذكر كل ذلك، ثم قال:

(١) القصص النبوي في مسرح الحكيم، ص ٢٩.

(٢) نفسه ص ٣٤.

«قال عبد الرحمن بن زيد بن أسلم: الرقيم فعيل بمعنى مرقوم»<sup>(١)</sup> وجاء في تفسير الجلالين: «الرقيم: اللوح المكتوب فيه أسماءهم وأسابهم»<sup>(٢)</sup>.

وهذا يعني أن الحكيم أخذ عن التفسير أبعد الاحتمالات بالنسبة إلى المكان، وترك أقربها لروح النص، ولعله لو أخذ بترجيح ابن كثير لوجد في ذلك سنداً أقوى للإقناع الفني، بل لعله يجد في تلك الدلالة ما يولد له أفكاراً وأحداثاً لم يكن ليوجدتها حين جعل الرقيم اسماً للوادي، وقد مر الناقد على هذه القضية دون تعليق، لأن همه أن يرصد مواطن الالتزام بالنص القرآني والتفسير والتاريخ.

ولذا انتقل من الالتزام بالنص إلى الالتزام بالتفسير، فذكر أن المبدع أخذ عن تفسير النسفي والبيضاوي أسماء الشخصيات والكلب والمدينة، وأخذ عن التاريخ الكنسي اسم الإمبراطور دقيانوس.

ثم بين أن المبدع قد أضاف بعض الشخصيات من خياله، كالفتاة بريسكا ومؤدبها والفارس<sup>(٣)</sup> ويلاحظ الناقد أن المبدع، مع ذلك الالتزام الذي ساعده على «رسم إطار المسرحية، فإنه قد أنطق هذه الشخصيات بأراء وأقوال كوَّنت الإيقاع الفكري الداخلي، وأثمرت من المعاني والدلالات والقيم ما جعلنا أمام قصة درامية جديدة»<sup>(٤)</sup>.

وفي الفقرة الخامسة يقوم الناقد بتحليل المسرحية، مبيناً الزمان والمكان للذين تدور فيهما أحداث المسرحية، والفكرة المحورية التي تبرزها، وهي «إدراك

(١) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم الجزء ٣ ص ٧٣.

(٢) تفسير الجلالين: ص ٣٨٨.

(٣) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٣٥-٣٤.

(٤) نفسه / ٣٥.



الإنسان أنه مسجونٌ تلك القوة الخفية التي تسمى الزمن، وأن مصيره مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن»<sup>(١)</sup>.

ثم يأخذ الناقد بعد ذلك في تحليل الفصول فصلاً فصلاً، ليتهي من الفصل الأول إلى أن الحكيم قد وضع من خلاله «خيوط الحدث والقوى الحيوية التي ستدفع به قُدماً نحو التطور والتعقيد، كما قدم لنا في الوقت نفسه الشخصيات الرئيسية للمسرحية»<sup>(٢)</sup>.

وفي تحليله للفصل الثاني يبين أن الأحداث قد انتقلت من المكان الأول «الكهف» إلى المكان الثاني «القصر»، ثم يبين كيف يحدث «الخلط والالتباس المرتقب بين الزمنين: الماضي والحاضر» لكي يدلنا على أن الحكيم قد انتصر للحاضر؛ إذ «بانسحاب يميلخا إلى الكهف تسقط الحلقة الأولى من الماضي في حركته الإيجابية أمام الحاضر»<sup>(٣)</sup>.

ولكن في الفصل الثالث تعود فكرة تحليل الناقد للصراع بين الماضي والحاضر إذ «يجاهد الماضي في الاقتراب من الحاضر والامتزاج به، فيحاول «مشلينيا» مقابلة «بريسكا» على أساس أن «مشلينيا» يمثل الماضي، بينما «بريسكا» التي ظهرت في صورة جدتها، كانت تمثل مع ذلك التشابه «الحاضر»، ويرى الناقد أن «مشلينيا» بقي يمثل الحلقة الأخيرة في الماضي بسبب استشعاره بسعادة الحب ووجود المحبوبة «بريسكا»، أو «ما ظن أنها خطيئته»، أي إن الفتى يرتبط بالحياة برابطة «روحية» وهي أقوى بطبيعتها من كل رابطة «مادية» كالتى كانت تربط

(١) القصص اللبني في مسرح الحكيم، ص ٣٥.

(٢) نفسه / ٣٨.

(٣) نفسه / ٣٩.

الراعي أو مرنوش<sup>(١)</sup>، ولكن هذا الحب لم ينجح بسبب الشعور بالزمن، إذ إن «بريسكا» ترفض أن تكون صورة لجلدها، «وبذلك تسقط الحلقة الأخيرة من الماضي وهو يواجه الحاضر» على أن الناقد يرى أن الحكيم «يؤكد الرابطة الروحية لا المادية بين الزمنين»، ولعله يستنتج ذلك من كون بريسكا قد فضلت الانتحار لتلتقي بروح مشلينيا في عالم الروح<sup>(٢)</sup>. ويأتي الناقد في تحليله للفصل الأخير ليعالج «المقاصد»، وفي رأيه أن الحكيم جعل يميلخا يموت مستشككاً، على الرغم من قوة الإيمان لاصطدامه بالحاضر، وجعل مرنوش يموت ملحداً؛ لأن إيمانه يقوم على المنفعة، ولم يمت على الإيمان إلا مشلينيا لأنه عاش للحب<sup>(٣)</sup>.

وتأتي الفقرة السادسة التي اعتمد فيها الناقد على تلك المفاهيم والمقاصد، (الزمان والإيمان أو الإلحاد) ليصل إلى «الرمز»: «إذن معنى الرمز - على ضوء الواقع الراهن - هو أن المسألة ليست مسألة قديم وجديد، وإنما هي العمل على إحياء روح مصر الخالدة في النهضة المعاصرة بعناصرها الموروثة والحديثة»<sup>(٤)</sup>.

والفقرة السابعة عاجلت «الطابع» الذي طبع المسرحية، ورأى الناقد إبراهيم درديري أن المبدع «طبع هذا العمل الفني بالطابع الذهني»، وذلك جعله يُغلب «عنصري الفكر والروح الشاعرية على الحوار، بل لعلهما هما البطلان الحقيقيان للذنان حلداً سير الأحداث والشخوص»<sup>(٥)</sup>. ولكي يبين هذه الحقيقة أخذ نصاً

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٣٩.

(٢) نفسه / ٤٠.

(٣) نفسه / ٤١-٤٠.

(٤) نفسه / ٤٣.

(٥) نفسه / ٤٥.

في الفصل الأول كان المبدع قد ساقه على لسان يملیخا الراعي، وهو نص يمثل في رأيه «فكرة أسامية في المسرحية»، ثم حله تفصيلاً ليرز:

١- سبب استخدام المبدع اللغة الشاعرية على لسان يملیخا، وقد رد ذلك إلى أن يملیخا يعيش مع الطبيعة الموحية بالطمأنينة والرضا.

٢- سبب توظيف الحكيم للأطال كرمز للموت، وجعله بينها رهاً يعظ الناس، وقد أولها بالبعث المتضمن في الموت والمنبثق عنه. ويثني على نجاح الحكيم حين يصور هذه المعاني المجردة في صورة مادية محسوسة ومُتَقَبَّلة عند الإمعان والتأمل.

٣- سرعة تقلب يملیخا من إنسان إلى إنسان آخر، ويعود في رأيه إلى أن حياته من قبل قد اتسمت بعقيدة موروثية ميتة.

٤- الحظ الفكري، ويمثله قول يملیخا: «وكان عيني تريان ما كانتا عنه غافلتين» أي خط الظلام والنور.

٥- مشكلة الإحساس بالجمال، وردّها إلى كون «الراعي (الذات) قد أحس إحساساً وجدانياً وعاطفياً بجمال الطبيعة (الموضوع) عن طريق التأمل والملاحظة الطويلة»<sup>(١)</sup>.

ويصل أخيراً إلى حل مجموعة من الرموز وفكّها، فيوضح أن «الدفن» يعني ربط المستقبل بالماضي، وأن الكلب «قطمير» يرمز إلى اللفة بين الإنسان والحيوان، وترمز سلوكات الشخصيات الثانوية كالملك والمؤدب والفارس بنظرتها الممتلئة دهشة إلى «النظرة المقدسة لهذا الماضي دون بحث أو تفكير»<sup>(٢)</sup>.

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٥٦-٥٧.

(٢) نفسه / ٥٦-٥٧.

ويلاحظ أن «الشخصيات الأساسية قد تناسقت في وحدة التضاد، فالشك الذي انتهى إليه الراعي يقابله ثبات الإيمان وقوته عند مشلينيا، وإنكار مرنوش وإلحاده يقابلهما انتصار الإيمان عند بريسكا، وهكذا يقوم البناء الفني على التقابل والتوازن بين خطوط الحركة والصراع الفكري وبناء الشخصوص، وقد سايرت مراحل الصراع تطور الإيقاع الفكري»<sup>(١)</sup>.

كما يلحظ «أن الحركة النفسية للشخوص قد واكبت الحركة الفكرية للمسرحية، وتجاوزت الشخوص حياتها البشرية لترقى إلى مستوى الأنماط الإنسانية العامة، ومن ثم دخلت دائرة الرمز»<sup>(٢)</sup>.

ولكن الناقد لم يتبته إلى أن المآل الذي آلت إليه الشخصيات قد أحدث شرخاً كبيراً في علاقة المسرحية بالقصة القرآنية التي كانت «المادة الأولية للمسرحية»<sup>(٣)</sup>، إذ إن موتهم على الإلحاد أو الشك يتنافى تماماً مع النهاية التي تطرحها الآيات في القصة القرآنية حين تقول: ﴿إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى ۖ وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُو مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذَا شَطَطًا ۖ﴾ [الكهف: ١٣، ١٤]، فالآيات تبين أنهم «اهتدوا إلى طريق الإيمان، وعاشوا فكراً وروحاً ومنهجاً للإنسان وللحياة ..

فكان الله هو كل شيء عندهم في عمق وجودهم المتحرك، ﴿وَزِدْنَاهُمْ هُدًى﴾ على أساس السنة الإلهية في حركة الإيمان في المؤمنين، فإن الله يمدحهم بالفيض الروحي الذي يشرق في حياتهم، فيضيء لهم سواء السبيل، ويدلهم على مواقع السمو والرفعة والخير والعدل في الحياة. ﴿وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ﴾ أي: شددنا

(١) القصص اللدني في مسرح الحكيم، ص ٥٧.

(٢) نفسه/ ٥٩.

(٣) نفسه/ ٢٨.

عليها، وأوحينا إليهم بالقوة أمام التحدي، فلم تهتز أمام التهديد، ولم تعش الحيرة مواقع الضغط، بل ثبتت من موقع القناعة المرتكزة على قاعدة الإيمان العميق<sup>(١)</sup>. وبهذه الصورة يكونون نماذج وأنماطاً فعلاً، أما الطريقة التي نهجتها المسرحية، فإنها تمسخهم خلقاً آخر لا يصلح لشيء.

ومن هنا تأتي مخالفتنا للنتيجة التي يصل إليها الناقد بشأن الشخص، إذ هي كانت في المصدر الذي استقيت منه المادة الأولية للمسرحية أنماطاً فعلاً، لكنها أفسدت بمس «الصميم» العمود الفقري للقصة والحدث وهو «التوحيد» والإيمان الذي لا يتزعزع.

إن الناقد قد انتقل بعد ذلك في الحلقة الثامنة إلى مناقشة «سياق الحوار»، ليقرر «أن الحكيم استطاع أن يمس بالشاعرية، حتى ليكاد ينظم بعض العبارات في كثير من الأحيان، وراعى أيضاً الوظائف الدرامية والجمالية في لغته، فجاءت الكلمات والعبارات مركزة وموجهة ومبلغت بمعنى الرمز وتعدد مستوى هذا المعنى، وقد تجاوز المؤلف بذلك أبرز شوائب الحوار المسرحي العربي آنذاك كالخطابة وجمهوريّة اللفظ وارتفاع جرمه»<sup>(٢)</sup>.

على أن الناقد لم يقف على الإيجابيات وحدها، بل تناول السلبيات كذلك، مثل «الشغف بالجدل العقلي، وتغليب المعاني بحيث يصعب إدراكها أو تضارب تفسيرها في بعض الأحيان، فضلاً عن الاستطراد العقلي، والإطناب واصطناع بعض الخيل التي تفسد المسرحية كحيلة «انتحار بريسكا»<sup>(٣)</sup>.

وقد يلحظ المرء أن الناقد إبراهيم درديري عمد إلى هذه الحيلة التي انتقد

(١) محمد حسين فضل الله: من وحي القرآن ١٤ ص ٣٠١-٣٣٣.

(٢) القصص الديني في مسرح الحكيم ص ٥٩.

(٣) نفسه/ ٦٠.

فيها الحكيم من كثير من النقاد<sup>(١)</sup> لبحث لها عن تأويلات ومسوغات، فوق فيما لا ينبغي أن يقع فيه ناقد إسلامي، فهو إذ يقول: «يختلط الزمن بالغيب، فيدفعان الفتاة إلى مصيرها، وبذلك يبلغ الانتصار للإيمان والتعلق بالحياة الآخرة قمته، أي إن الفتاة انتهت مؤمنة بعد شك على عكس الراعي»<sup>(٢)</sup> إنما يكون كمن يسوِّغ التقرب إلى الله بعصيانته، ولعل هذا أسلوب يصلح مع بعض المتصوفة المنحرفين، أما أن يكون أسلوباً للناقد الإسلامي، فهذا محال.

ولعل الأقرب إلى الحقيقة أن نقول: إن الحكيم يريد في مسرحيته أن يدير الحوار بين شخصيتين متناقضتين، تمثل إحداهما الماضي المشرق المفعم بالإيمان، وتمثل الثانية الحاضر المظلم المفعم بالكفر، ولما كان الحكيم ينتمي إلى الحاضر، فإنه - بحكم ذلك الانتماء - استبدت به الذاتية، فجعلته ينتقم من أهل الكهف جميعاً، فيجعلهم يموتون على الكفر إلا واحداً فقط، فإنه يموت على الإيمان؛ لأنه أحب «بريسكا» التي تمثل الحاضر، ومن ثم جعل بريسكا تضحي كذلك من أجله، فتموت لتعيش المستقبل، وهذا يعني أن المبدع كان ينتقم من المؤمنين بسبب انتمائهم إلى الماضي، ويتنصر للحاضر، أي لنفسه، بأي وسيلة حتى ولو كانت «الانتحار».

ولعل الناقد حين عاد فنناقش قضية «الواقع والحقيقة»<sup>(٣)</sup> قد مس الموضوع مساً خفيفاً، لا سيما حينما استغل تصريح الحكيم الذي قال فيه: «إنني لم أرفع نظري عن واقع مصر، وعن محاولات الرجعية - أي الماضي - للهيمنة على الحاضر أو الجديد تحت شعار قدسية القديم... وكان علينا نحن أبناء الحاضر وقتئذ - أن نقول لهؤلاء الرجعيين ما قلته لأهل الكهف: عودوا

(١) الفصل الديني في مسرح الحكيم، ص ٦٠.

(٢) نفسه/ ٦١.

(٣) نفسه/ ٦١.

بقداستكم إلى ماضيكم، ولا مانع أن نبني عليهم هيكلاً أو متحفاً نزوره من حين إلى آخر للذكرى والعبرة، إلا أننا نرفض قبولكم أحياء بيننا في العصر الحاضر»<sup>(١)</sup>.  
أعود إذاً لأقول مطمئناً: إن الحكيم لعب لعبة «الماضي والحاضر»، فلم يفلح، لأنه استخدم الثابت في مقابل المتحول، في حين كان يقصد المتغير الماضي في مقابل المتغير الحاضر، ولو أنه فهم هذه الإشكالية لأمكنه أن يحافظ على الثابت ليعطي به للمسرحية بُعد الإقناع؛ لأنه يحافظ على الحقيقة، وأن يجعل الصراع قائماً بين المتغيرين «بريسكا الجدة» و«بريسكا الحفيدة»، وبذلك يحل مشكلة تعانيها الأمة فعلاً. أما أن يعتمد إلى المؤمنين، بل الراسخين في الإيمان: «إمليخا، مشلينيا - مرنوش» فيجعلهم يموتون على الشك والإلحاد، وفي أحسن الأحوال على الإيمان من أجل حب الحاضر فقط، فتلك لعبة قدرة في المنظور الإسلامي، لا يلعبها إلا جاهل بأصول الثابت والمتحول، وقد بينا ذلك في موضعه من البحث.

وقد ناقش الدكتور إبراهيم درديري آراء النقاد في المسرحية، مثل طه حسين ومحمد حسين هيكل وعباس العقاد ومحمود تيمور ولويس عوض، وقد دار النقاش حول رمزية المسرحية وأصالتها، فأما «الرمزية»، فقد رأوا أنها مسرحية سياسية رمزية معاصرة، اتخذت من أشخاصها ألقعة تحكي قصة المصريين كما يرى لويس عوض<sup>(٢)</sup>، وأما «الأصالة» والتقليد فقد أبان النقاش، ولاسيما على لسان قلم حبيب الزحلاوي؛ أن الحكيم كان قد اقتبس مسرحيته عن قصته: الالتفات إلى الوراء، وظهر ذلك في عشرة مواقف ينتزعها الحكيم من هذه القصة<sup>(٣)</sup>.

(١) القصص الثيني في مسرح الحكيم، ص ٦٤.

(٢) نفسه/ ٦٥.

(٣) نفسه/ ٦٧.

غير أن الدكتور إبراهيم درديري يتهمي إلى أن «الزحلاوي كان له الحق في توجيه الانتباه إلى أوجه التشابه بين العاملين الادييين، إلا أنه جنح إلى المبالغة في هذا الصدد»<sup>(١)</sup>. وينسى أن هذا قد يكون بيت القصيد في الانحراف العقدي الذي مس المسرحية وهي ترسم الأنماط، إذ إن المقلد - لا سيما إذا كان يريد أن يجمع بين أكثر من عمليين، كالجمع بين الالتفات إلى الوراء وقصة أهل الكهف كما وردت في القرآن - وهما قصتان إن اتفقتا في طرح ثنائية الماضي/ الحاضر، فإنهما تختلفان في المقاصد اختلافاً جذرياً، ومن ثم تكون كل حركة في جسم القصة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمقاصد، فإذا خلط المقلد في الاقتباس بين الحركات، يخلط ولا يبد بين المقاصد، فيأتي عمله مسخاً مشوهاً لا يخدم أي غرض.

ثم هناك لفظة لست أدري لماذا لم تُعرَض، وهي إمكان تأثر الكاتب الإنجليزي واقتباسه في قصته الالتفات إلى الوراء من القرآن الكريم، وبذلك يلتقي الكاتبان: الإنجليزي والحكيم في الاقتباس من مصدر واحد، مما يؤدي إلى التشابه بين عمليهما؛ لأنهما عندئذ يقلدان أصلاً واحداً.

في الفقرة التاسعة من نقد إبراهيم درديري لمسرحية أهل الكهف يعرض لتقييم عام يشير فيه إلى «أنها تمثل معلماً بارزاً في فن توفيق الحكيم»<sup>(٢)</sup>.

ولكن التقييم الأكثر نضجاً يؤخر إلى ما بعد الفصل الثالث الذي تناول فيه مسرحية محمد التي استهل الحديث عنها بقوله: «من الحق أن يقرر الباحث أولاً وقبل كل شيء أن هذا الكتاب ينبغي أن يشكل في عيون أدبنا الحديث،

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٦٨.

(٢) نفسه / ٦٩.



لأن كاتبه جاهد في أن يضمه من القيم الفكرية والجمالية والفنية ما يتفق وروعة هذا الموضوع الديني وجلاله، أعانه على ذلك قراءة السيرة النبوية بالصور الأدبية الدرامية، واجتهاده الشخصي في انتقائها وتخيرها<sup>(١)</sup>.

لن نعرض للفصل الثالث تجنباً للطول، ولنقفز إلى الفصل الرابع الذي قيم فيه العاملين الأدبيين معاً أهل الكهف - محمد، بعد أن رأينا هذا النموذج بصورة كاملة كما عرضه في الفقرات التسع، وقد لاحظ أن المبدع كان يعاني وهو يفكر في اختيار الموضوع والمادة، لأن مثل هذه الموضوعات في رأيه «يعارضها الرأي العام إذا ما عولجت في شكل جديد أو بفكر مفتوح»<sup>(٢)</sup>. والواقع أن الرأي العام الإسلامي يعارض العبثية، إذ كان الهدف من مسرحية أهل الكهف هو ذم المحافظين، والانتصار للتقدميين كما رأينا، وكان الهدف في مسرحية محمد هو «رغبته في مشاركة أبناء جيله في بعث صورة النبي البشر لهدف وطني وقومي»<sup>(٣)</sup>، ولاشك أن المقاصد تتحكم تحكماً كبيراً في توجيه الأحداث والشخصيات لتخدم المقصد ولو على حساب الحقيقة التاريخية أو العقديّة، لأن المقاصد هي التي تمنح المعنى الكلي للعمل الفني، فمعنى القصيدة أو القصة لا يُستمدُّ من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفرداً عن بقية العناصر، بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ككلٍّ له كيانه المستقل الذي يعتمد على نسجها وتركيبها، والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة، كالعصور والشخصيات والأوصاف والحوار والمواقف والحوادث والأفكار والرؤى، وكلها

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٧٣.

(٢) نفسه / ١٥٠.

(٣) نفسه / ٧٤.

عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع بعض في التعبير عن الإحساس الذي يريد الكاتب نقله إلى القارئ، وهي جميعاً وسائل يستخدمها الكاتب ليصل إلى غرضه<sup>(١)</sup>.

وقد لاحظ الناقد كذلك أن الحكيم كان يتمتع بشعور ديني قوي «هذا الشعور الذي حفزه على أن يستهل آثاره الذهنية بالصدور عن القصص القرآني في أهل الكهف ومحمد»<sup>(٢)</sup>. وقد نوافق الناقد على حسن ظنه بالحكيم، ولكن هذا الجيل كان كالمخضرم يعيش بين تيارين يتجاذبان، تيار السلفية وتيار التقدمية، ولم يعيش «الحقيقة» لينظر إلى الواقع من خلال «الثابت» لا من خلال المتغير، فكان مثله كمثل الشاعر محمد العيد آل خليفة حين تحدث عن القرآن، فقال:

هيهات لا يعتري القرآنَ تبديلٌ وإن تبدَّلَ توراةٌ وإنجيلٌ

فوصف القرآن بالثبوت والتوراة والإنجيل بالتبدل والتحريف، ثم عاد ليعمل هو على تبديل مضمون القرآن بقوله:

الاشتراكية السمحاءِ مذهبُهُ في الحكم لو لم تَطُلْ فيه الاقاويل<sup>(٣)</sup>

بعض كتاب هذا الجيل لم تكن صورة الإسلام واضحة في أذهانهم، لا بسبب جهلهم لها، ولكن بسبب الصورة التي كانت تزحف بها التقدمية نحو العقول، إذ لبست أقنعة إسلامية لتخلط المفاهيم، وقد اخلطتها فعلاً فأوقعت جيلاً كاملاً في هذا التناقض بين الإسلام والاشتراكية والقومية، ولذلك فإن

(١) رشاد رشدي: للنقد والنقد الأدبي، ص ١١-١٢، دار العودة، بيروت.

(٢) القصص الديني في مسرح الحكيم ص ١٥١.

(٣) ديوان محمد العيد محمد علي خليفة ص ٨٨٧.

وجدنا من النقاد الذين وقفوا بجدة على مسرحية محمد لتوفيق الحكيم، وقالوا: «قد نجح الحكيم في أن يحقق الصديق الفني وإن افتأت على الحقيقة التاريخية»<sup>(١)</sup>. فذلك كلام لم يقله صاحبه بسذاجة، ولكنه حكم أطلق بعد تفحص نحب أن نؤكد هنا كظاهرة وسمت أدب جيل توفيق الحكيم.

وحتى إن كان الناقد إبراهيم درديري يرى أن الحكيم قد تأثر في مسرحيته أهل الكهف ومحمد بجو الصراع الإغريقي، وتأثر في الوقت نفسه بالمرح الديني المسيحي في العصور الوسطى، لكن يلمس ذلك التأثير في الجانب الفني لا الفلسفي، وأن «الفلسفة الإسلامية التي أثرت في الحكيم ووجدت في دمه تقوم على عمادين جنباً إلى جنب: العقل والعقيدة الدينية» معتمداً على قول الحكيم نفسه: «فأنا أتحرك دائماً في عالمين، وأقيم تفكيري على عمودين، ولا أرى الإنسان وحده في هذا الكون!... إني أؤمن ببشرية الإنسان، وأرى عظمتة في أنه بشر له ضعفه ونقصه، وعجزه وأخطاؤه، ولكنه بشر يوحى إليه من أعلى»<sup>(٢)</sup>.

فإن الخلل في التصور بين واضح تكشفه النصوص الفنية حينما نعد إلى التاريخ لتوظف رموزه لصالح سياسة تتناقض روحها مع روحه. ويمكن أن نأخذ هذا النص الذي يجري حوار بين بريسكا ومشلينيا لتبين مذهب الحكيم في قضية علاقة الماضي بالحاضر، أو معايشة التراث:

«بريسكا: مم تخاف يا خطيب جلدي.

مشلينيا: هذا مروع .. نعم .. الوداع .. يا .. يا .. لست أجسر

(١) فاروق خورشيد: محمد في الأدب المطاوع ص ٥١.

(٢) القصص الديني في مسرح الحكيم ص ١٥٢.

.. الآن أحس عظم ما نزل بي .. لا مرنوش ولا يملخا رُزنا  
 بمثل هذا .. إن بيني وبينك خطوة .. بيني وبينك شبه ليلة، فإذا  
 الخطوة بحار لا نهاية لها وإذا الليلة أجيال ... أجيال .. وأمدُّ  
 يدي إليك وأنا أراك حية جميلة أمامي .. فيحول بيننا كائن هائل  
 جبار هو التاريخ .. نعم .. صدق مرنوش ... لقد فات زماننا ..  
 ونحن الآن ملك التاريخ، الوداع»<sup>(١)</sup>.

إن هذه المبالغة في تعميق الهوة بين الماضي والحاضر هي نتيجة من نتائج  
 الطرح السياسي المفتعل الذي كان يتشر كالهشيم باسم «التقدمية» في مواجهة  
 الماضي الإسلامي بعده ممثلاً للرجعية، ولقد فرض نفسه فكرة على عقول  
 الكتاب فجسموه بصور مختلفة، منها الصورة التي تراها عند توفيق الحكيم،  
 ولقد لاحظ أحمد شوقي قاسم ذلك بخصوص جانب مهم في العقيدة هو  
 البعث، فقال: «لقد ألقى الحكيم نظرات فلسفية حول هذه القضية نراها متناقضة  
 تناقضاً عجيباً وخطيراً فهي تتراوح من الإيمان بالبعث وتأكيد به إلى الكفر بالبعث  
 وإعلان ما أسماه «إفلاس البعث»، ولم نجد لهذا التناقض الخطير أسباباً ومبررات  
 موضوعية»<sup>(٢)</sup>، وقد أدى شعور الناقد أحمد شوقي قاسم بهذا التناقض في  
 أفكار الحكيم وتصورات به إلى أن يطلب منه أن يعتمد على روايات أفسدت المسرحية  
 فيحذفها: «ومن الخير استئصالها؛ لأنها جميعاً واردة في حوار لا يؤثر حذفه  
 في المشاهد والمواقف، بل والأفكار الفلسفية التي تضمنتها المسرحية، بل إن هذا  
 الاستئصال لتلك الزوائد من شأنه أن يزيل التناقضات التي لمسناها، ويعيد الأمر

(١) توفيق الحكيم: أهل الكهف.

(٢) أحمد شوقي قاسم: المسرح الإسلامي.. روايته ومناهجه، ص ١١٣-١١٤ دار الكتاب الحديث  
 الكويت.

إلى نصابه في اتساق يجعل المسرحية درة خالية من كل شائبة شائنة»<sup>(١)</sup>.

هذا وعلى المستوى الفني يسجل إبراهيم درديري كامل إعجابه بنجاح الحكيم في تصوير الشخصيات، ولاسيما شخصية محمد التي «وظف المؤلف جميع الشخصيات وجميع المواقف لاستجلاء أبعاد هذه الشخصية التي تسمو في تصور العالم الإسلامي على شخصية (البطل) في الأشكال الأدبية والفنية العالية على وجه الإطلاق»<sup>(٢)</sup>.

كما نجح في توظيف الحوار ليؤدي وظائفه كلها؛ الفنية النفعية، والنفسية، والفكرية والجمالية مع تعدد مستويات الحوار، ونجح في امتلاك حس لغوي حي، وفي توظيف الرمز الفني الموحى والمتعدد في المستويات الظاهرية والباطنية<sup>(٣)</sup>.  
ويتهي الناقد نقده بملحوظتين:

- ١- ولع توفيق الحكيم بالجدل والمناقشة مما أوهن البناء الدرامي وفتر حيوية الصراع.
- ٢- أن الفصل الرابع - في أهل الكهف - برمته يمكن أن يعد تزيذاً يضر ببنائها<sup>(٤)</sup>.

تعليق وتقييم:

وهكذا يكون الناقد الدكتور إبراهيم درديري قد عالج على مستوى أربعة فصول مسرحيتين لتوفيق الحكيم هما أهل الكهف ومحمد. ولئن كنا لم ننتج الناقد في دراسته للمسرحية الثانية، فإننا قد تتبعنا خطواته في كامل الكتاب لترصد الملحوظات الآتية:

- ١- يعد كتاب القصص الديني في مسرح الحكيم من الكتب الجادة في ميدان

(١) المسرح الإسلامي.. روافده ومناهجه، ص ١١٧-١١٨.

(٢) القصص الديني في مسرح الحكيم ص ١٥٨.

(٣) نفسه / ١٥٨-١٥٩.

(٤) نفسه / ١٥٩-١٦٠.

نقد المسرح، ويعود جده إلى النظرة التي تتصف بالعمق والشمولية، إذ عالج المسرحيتين شكلاً ومضموناً.

٢- إن التصور الذي ينطلق منه الناقد في تقييم العمل الأدبي وتحليله تصور أصيل، ويستحق كل تقدير لأصالته، وإن لاحظنا قلة اهتمامه بالنظريات النقدية التي قد تعمق نظرنا أكثر.

٣- إن تمكن الناقد من المشكلات الفنية للمسرح قد ساعده على أن يسيطر على الموضوع سيطرة كافية.

٤- ولكن كل ذلك لا يمنع من الإشارة إلى بعض السلبات التي كنا نحب أن يتجنبها الناقد؛ ومنها:

أ- عدم تمييزه في الحديث عن الماضي والحاضر بين الثوابت والمتحولات، خاصة وأن النص القرآني يبين أن التجربة التي عاشها أهل الكهف أساسها بيان إمكان البعث.

ب- إهماله الجانب التمثيلي في المسرحية بسبب إيهامنا أن هذا المسرح ينتمي إلى المسرح الذهني الذي يصلح للقراءة<sup>(١)</sup>. وحتى إن كان قد أشار إلى إخفاق الفرقة القومية في تمثيل أهل الكهف عام ١٩٣٥<sup>(٢)</sup> فإنه لم يبين أسباب ذلك الفشل، خاصة وهو يعلم أن مشكلات فقهية كثيرة قد تكون سبباً في نجاح أو إخفاق عمل ما طبقاً لبدأ انسجام الشكل والمضمون.

ج- إهماله مسألة إسلامية الأداة وإسلامية الرؤية على الرغم من إسلامية الموضوع.

د - ما دام التحليل قائماً بصورة أساسية حول موضوعية (الزمن)، فإن ذلك يقتضي التمييز بين أربعة أزمنة:

(١) القصص النبوي في مسرح الحكيم، ص ٦.

(٢) نفسه / ٢٦.

- ١- زمن كتابة النص لأن ذلك يبين المرجعية التي توجه الكاتب، ويبين الفضاء الفكري العام الذي كان يضغط على الكاتب.
- ٢- زمن العمل التخيل، أي الزمن التاريخي للأحداث، لننظر ما إذا كان المؤلف قادراً على إرجاع الزمن الغابر أم لا.
- ٣- زمن نزول القصة القرآنية وظروفها الموضوعية، وعلاقة ذلك بالمناسبة التي نزل فيها النص.

٤- بيان تعانق الزمنين الدنيوي والآخروي في العمل الإسلامي، ذلك لأن النص الأدبي الإسلامي يتميز بروية إيمانية، يعني: رؤية يتعانق فيها الحسي بالمجرد، والغيبي بالحاضر، ذلك لأن المبدع يعيش دائماً هذا التداخل المتين بين عالم الغيب وعالم الشهادة، ويمكن أن يكون ذلك دليلاً على إسلامية النص، ولو أن الإسلامية بمفهومها الأعمق تحتاج إلى خصائص غير تعانق العالمين السابقين، وقد وضحنا ذلك في القسم النظري.

#### ثانياً: نقد المسرح الشعري:

نذكر من الأعمال النقدية في هذا المجال مقال «الرواية الشعرية بين شوقي وعزيز أباطة»<sup>(١)</sup> لسيد قطب، وهو مقال قصير يقوم على الموازنة بين مجنون ليلى لشوقي وصنوه قيس ولبنى لأباطة، وقد كان الناقد في هذا العمل يتحدث عن «الروايتين» لا عن الشاعرين؛ فشوقي قد يكون أكبر من عزيز أباطة الشاعر في مجموعتهما، ولكن رواية مجنون ليلى أصغر بما لا يقاس من رواية قيس ولبنى، أصغر من جميع الوجوه التي تقاس منها الرواية الشعرية»<sup>(٢)</sup>.

(١) كتب وشخصيات، ص ١٤٠، دار الشروق، ط ٣، ١٩٨٣.

(٢) نفسه/ ١٤٠-١٤١.

وهو يرى أن شوقي يُشكّر على تقدمه وريادته في فتح هذا المجال، ولكنه يرى أن أعماله حين تعرض «للتقرير الفني، فإنها تبدو عملاً بدائياً متهافناً من جميع الوجوه»، برود وركود في العاطفة، مما أضعف رسم شخصية المجنون، وسذاجة في عرض المواقف وقلة حيلة لقلة الصدق، ولعل الفارق الاصيل الذي يراه بين العاملين يختصره في «الصدق والطبيعة، والتلفيق والصنعة، في كل موقف وفي كل شخصية وفي كل عاطفة أو شعور»<sup>(١)</sup>.

وقد كان هذا المقال موجزاً شديداً الإيجاز يستخدم فيه الناقد المنهج الفني، وينسى الجانب التصويري، ويستعمل مصطلح «الرواية» بدل المسرحية الشعرية، ويسكت عن قضايا أثارها في كتابه النقد الأدبي أصوله ومناهجه بشأن المسرحية، كالزمان والمكان والحوار والمشاهد والممثل والحركة والواقعية ولغة الحوار والتمثيلية المنظومة خاصة؛ إذ قال بشأنها: «وفي اعتقادي أن العصر لم يعد يحتل أن تكتب التمثيلية شعراً لا بروحه العامة، ولا بالموضوعات التي تتناولها التمثيلية... لقد انقضى عصر التمثيلية الشعرية، ولا فائدة من بحث قديم مات»<sup>(٢)</sup>. ومن هنا يتبين لنا شيء من الفرق بين تنظير سيد قطب وتطبيقه، إذ يثير قضايا مهمة على المستوى النظري، فإذا جاء إلى التطبيق أهملها.

ندع الآن سيد قطب إلى ناقلين آخرين تأثروا بسيد قطب المفكر لا الناقد.

١- محمد حسن بريغش في مقاله: «دراسة في مسرحية م.م.م الريسوني: أهراس الشهادة في موسم الشنق»<sup>(٣)</sup>.

(١) كتب وشخصيات، ص ١٤٢-١٤٤.

(٢) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ٩١.

(٣) محمد حسن بريغش: دراسة في مسرحية الريسوني: أهراس الشهادة في موسم الشنق، ص ٤٩، مجلة المشكاة، ع ١٢، سنة ١٩٩٠م.



والمقال يعالج مسرحية شعرية استمد الشاعر «أحداثها وصورها من موقف الشهيد سيد قطب»، يشير فيها الناقد إلى الموضوع وعدد المشاهد والشخصيات، وتصوير لحظات التقابل والتضاد بين موقف الشهيد ورأيه وثباته وصورة الطغاة، واستخدام الرمز المستمد من التاريخ الإسلامي، ومن كتاب الله، وتاريخ الدعوات، ويبين كيف تمكن الشاعر من تصوير ممارسات السلطات وضغوطها على الدعاة، وتصوير مشاعر الشهيد وعمق إيمانه قبيل الإعدام، وتصوير نكبات مصر ومشكلاتها الاقتصادية والاجتماعية في تلك الفترة العصية، وينتهي إلى الخلاصة التالية: «كان الشاعر في هذه المسرحية يستخدم الصور والرمز، وهو في كل ذلك يصدر عن تصور إسلامي واضح، وبأسلوب يتسم بالجدّة، وكم نتمنى للشاعر أن يستمر في عطاءه عبر تجربة تزداد عمقاً، وبموهبة تزداد صقلًا، وبأسلوب يزداد جمالاً، لتقوى حيرة الأدب الإسلامي، ويزداد ركب الدعوة فضاء وقوة»<sup>(١)</sup>.

وقد نلاحظ أن الناقد كان يبحث عن «الإسلامية» في النص، ولكنه لم يعمق بحشه بعض الشيء وهو يدرس الأدوات لبيان إسلامية الأداة، ولا سيما بالنسبة إلى اللغة والرمز، وإنما اكتفى بالبحث عن إسلامية الموضوع والمضمون دون أن يهتم بإسلامية الأداة، وقد سبق أن لاحظنا كيف أن إسلامية الموضوع في مسرحية أهل الكهف لا تعني إسلامية التصور وإسلامية الأداة، وقد كان من كمال العمل النقدي للمسرح الشعري أن يبين الناقد قدرة المبدع في استغلال الطاقة الصوتية والتصويرية والحوارية لإبراز المشاعر أكثر، لكن الناقد لم يصنع، ولعل المسرحية بموضوعها الذي كان يمثل الصراع بين الإسلاميين والطغاة كان يمكنها أن تشكل من ذلك عملاً درامياً يجتمع فيه الفرح والحزن، ليشكل ثنائية

(١) المشكاة، ج ١٢، سنة ١٩٩٠، ص ٥٢-٤٩.

ضدية تضمن بناءً درامياً جميلاً للمسرحية، ولكن الناقد لم يُعنَ بذلك، وإن اعتنى في آخر الحديث بتلك السمة التي تكاد تكون خاصية من خصائص النقد الإسلامى، وهي الدعوة إلى تعميق التجربة، وتقوية الأسلوب والغزارة في الإنتاج.

٢- عودة الله منيع القبسي في موضوع: «في نقد المسرح الشعري»<sup>(١)</sup>.

ويمثل هذا العنوان فصلاً من فصول كتاب تجارب في النقد التطبيقي تناول في فصله الأول نقد الشعر، وفي الفصل الثاني نقد الرواية والقصة، وقد طبق الناقد على مسرحية مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبد الصبور، مقسماً دراسته إلى أربعة عناصر كبرى هي:

أولاً: الإطار العام لآراء الحلاج عند عبد الصبور، وقد كشف في هذا العنصر على آراء الحلاج الاجتماعية، وقابلها بآراء عبد الصبور الاجتماعية، وبين أن آراء الرجلين تلتقي في هدف واحد هو الإصلاح، غير أن دعوة الحلاج تختلف بعض الاختلاف في المنطلق، لأن دعوة الحلاج تقوم على «نظرة روحية جوهرها إصلاح النفوس، على اعتبار أن إصلاح النفوس يؤدي إلى روال الطمع والحقد والظلم، ومن نتائج هذا روال الظلم الاقتصادي»<sup>(٢)</sup> أما آراء عبد الصبور، فتقوم على «الدعوة إلى إصلاح المجتمع عن طريق إصلاح الأوضاع السياسية والاقتصادية»<sup>(٣)</sup>.

ثانياً: توظيف آراء الحلاج في المسرحية: وقد بين أن الشاعر قد وظف الآراء الصوفية والآراء الاجتماعية على الرغم من أن آراء الرجلين تبدو متعارضة،

(١) عودة الله منيع القبسي: تجارب في النقد الأدبي التطبيقي ص ٤٧.

(٢) نفسه/ ١٥٠-١٥١.

(٣) نفسه/ ١٥١.

ويرجع تمكن الشاعر من توظيفها مع تعارضها في فلسفة الإصلاح مع فلسفته، لأنه لم يتركها كما «حفظها التاريخ، بل جعل لها دوراً كبيراً في نسيج عمله المسرحي»<sup>(١)</sup> ولأنه استغل صوفية الحلاج «كمقدمة لدعوته هو التي ضمنها مسرحيته على لسان الحلاج والسجين»<sup>(٢)</sup>، ولأنه نظر «من سيرة الحلاج إلى موقفه من الفقراء وموقفه من السلطة، واحتفظ لهما بصدقها، وكل ما فعله أنه فسرها تفسيراً يتفق وآراءه هو الاجتماعية»<sup>(٣)</sup>.

وعلى هذا الأساس، فإن الناقد يرى أن الشاعر عبد الصبور قد استطاع «أن يستفيد من التراث دون أن يشوّهه، إنه يقف من التراث موقف المستفيد غير المعادي له، ويقارن بخصوص هذه الميزة بينه وبين أدونيس الذي يرى أنه «يقف من التراث موقف العدا»<sup>(٤)</sup> وقد استغل بخصوص مناقشة قضية التراث نظرية يونج في اللاشعور الجمعي لبيان أن «محاولة الانفصال عن التراث هي محاولة مَرَضِيَّة تؤدي إلى حالة «فصام» تصيب شخصية الفرد والأمة؛ لأنها محاولة لفصل الإنسان عن بعض تكوينه النفسي ولا يتفصل الإنسان عنه وهو سوي»<sup>(٥)</sup>. ويخلص الناقد بعد تحليل طويل وعميق إلى أن «محاولة عبد الصبور في توظيف التراث كانت محاولة ناجحة في جانبها الفكري يقرها النقد، ويقبلها منطق التاريخ»<sup>(٦)</sup>.

(١) تمهيد في النقد الأدبي التطبيقي، ص ١٥٣.

(٢) نفسه / ١٥٥.

(٣) نفسه / ١٥٦.

(٤) نفسه / ١٥٦-١٥٧.

(٥) نفسه / ١٥٨.

(٦) نفسه / ١٥٨.

ثالثاً: المسرحية فنياً: وقد تناول النقد في هذا العنصر المسرحية من جهات ثلاث: ١- تفسير المسرحية: وبين هنا أن العدل السياسي والاجتماعي كان هو مقصد الشاعر؛ لأنه قضية العصر<sup>(١)</sup>، وأن الشاعر صلاح عبد الصبور لم يطرح أفكاره من خلال الحلاج بوصفه فناناً، وإنما من خلاله بوصفه متصوفاً «متفتح على الدنيا» ولكن بدعوة اشتراكية<sup>(٢)</sup>.

ويؤخذ الناقد الشاعر هنا بخصوص قضية «التزام الكلمة» التي كانت جزءاً من موضوع الشاعر، وذلك - في رأي الناقد - يتمثل في أن اعتبار الكلمة وحدها وسيلة التزام دون الفعل خطأ<sup>(٣)</sup>.

ب - الصراع: ويرى الناقد أن عبد الصبور لم يستطع أن يطور المواقف الدرامية حتى يصل بها إلى ذروتها الدرامية<sup>(٤)</sup>.

ج - الحوار: وقد عالج فيه المشكلة بالصورة التي طرحها من قبل سيد قطب على المستوى النظري، أعني مسألة «كتابة المسرحيات شعراً» فهو يرى أن هذا «أصبح أمراً غريباً، ذلك لأن المجتمع قد بدأ يناقش أموره على أساس الواقع والموضوعية مما يناسبه النثر لا الشعر، وخاصة في الأعمال الأدبية التي تبنى بناء فكرياً»<sup>(٥)</sup> ويحاول أن يجد لصلاح عبد الصبور مسوغاً في الموضوع بقوله: «لعل مثل هذه الشخصية التاريخية تصلح أن تتناول من خلال الشعر» غير أنه يذكر مواقف ويعلق عليها بقوله «هذا حوارٌ النثرُ البقيُّ به من الشعر» لاسيما وأن

(١) تجارب في الأدب التقليدي التطبيقي، ص ١٥٨.

(٢) نفسه / ١٥٩.

(٣) نفسه / ١٦٠.

(٤) نفسه / ١٦١.

(٥) نفسه / ١٦٣.

النثر في رأيه «إذا وُزِنَ أصبح أردأ من الشعر وأردأ من النثر، لأن الوزن قيد، والمرء يتحمل قيد الوزن في الشعر مقابل الغذاء الوجداني الذي يقدمه الشعر، أما في النثر فمقابل ماذا يتحمل هذا القيد؟».

ويحاول أن يعقد موازنة بين المسرحيات الشعرية التي أنتجها شوقي وعزيز أباظة وصلاح عبد الصبور لبيان أن صلاح عبد الصبور تقدم عليهما بالتخطيط لمسرحيته، ورسمه الأهداف الواضحة المحددة، غير أنه لم يتقدم عليهما في المعالجة الفنية.

ويعرج بعد ذلك على مستوى لغة الحوار، ليسين أنها لم تكن على حسب مستوى الشخصيات، ويرد السبب إلى أن «الشعر لا يسمح بمستويات مختلفة مقصودة كما يسمح النثر»<sup>(١)</sup>

رابعاً: بناء المسرحية: ويرى الناقد أن الشاعر نجح في الجانب التخطيطي المنطقي، ولكنه لم ينجح في الجانب الفني، لأن «العمل الفني لم يأت على مستوى التخطيط له، ولذا فهو على درجة وسطى من القبول» ويسجل الناقد هنا عدة ملحوظات يعدها ثغرات في البناء؛ منها ما يعود إلى منطق الأحداث، إذ إن بعضها «لا يتفق مع منطق المسرحية ومنها أنه «افتراض... في التاجر والواعظ والفلاح الغباء» ومنها أن حديثاً يصدر عن شخصية صوفية لا يليق إلا بزندق، ومنها أن افتتاح السجن على سجينين فقط لا يتناسب مع الصورة التي رسمها للحكام بوصفهم ظلمة، ومنها جعل المصادفة والنظام سواء»<sup>(٢)</sup>.

خامساً: أخطاء لغوية وتقييم: وسجل فيها بعض الأخطاء اللغوية الصرفية والتركيبية، وانتهى إلى أن «مأساة الحلاج التاريخية استلبت من عبد الصبور

(١) تجارب في الأدب التقليدي التطبيقي، ص ١٦٣-١٦٧.

(٢) نفسه ١٦٧-١٧١.

القدرة على تحويل عمله إلى مأساة حقيقية، أي إلى مأساة نحس بها خلال أحداث درامية نندمج بها ونعيش صراعاتها كما عاشها بطل المسرحية الخلاج، ولهذا بدت المسرحية كأنها هوامش على تلك الحياة العظيمة<sup>(١)</sup>.

### وختلاصة القول:

لقد كان هذا النص النقدي الكبير يتسم بالجدية في العرض والتحليل، واستغلال بعض المعارف الخارجة عن النص ليفسر بها قضية فكرية أو فنية، كاستغلال نظرية يونج حول اللاشعور الجمعي وعلاقته بالتراث، والاهتمام بالجوانب المحيطة بالنص كلها فكرية وفنية ولغوية، وجعله لكل قسم من أقسام الدراسة خلاصة، ومقارنته الشاعر بغيره من الشعراء في مواطن مختلفة يقتضيها السياق، كالمقارنة التي أقامها بين صلاح عبد الصبور وأدونيس في أمر استغلال التراث وتلك التي عقدها بين شوقي وعزيز أباطة في أمر ثقل المسرحيات الشعرية التي رأى أنها يمكن أن تكون شعراً جيداً، ولكنها عبء على حركة المسرح<sup>(٢)</sup>.

وقد اتسم نقده أيضاً بالموضوعية؛ إذ لم يسمح للهوى بالتدخل حتى في أخرج اللحظات كما يبدو ذلك في البحث عن المسوغات أحياناً، واستثناء عبد الصبور من الأخطاء العامة التي يقع فيها الشعراء حينما لا يستطيعون أن يتوحدوا مع مبادئهم<sup>(٣)</sup>.

لقد نجح في كل ذلك دون أن يهمل الجانب الإسلامي في تصويره، إلا أن دراسته للمسرحية التي يتجها شاعر يساري يتكئ فيها على متصوف إسلامي

(١) تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص ١٧١-١٧٢.

(٢) نفسه/ ١٦٧.

(٣) نفسه/ ١٦٤، ١٦٥.

مؤمن، كانت تحتم عليه أن يعرض للجانب الإيديولوجي بشكل أكثر توسعا، ونذكر على سبيل المثال قول الشاعر على لسان التاجر:

هل أعرف علم الغيب؟

اسأل مولانا الواعظ<sup>(١)</sup>

فهذا الاستفهام حول «علم الغيب» ثم الإحالة على «الواعظ» أمر يحتاج إلى وقفة متأنية من الناقد الإسلامي، لأن الكلمة ذات أبعاد عميقة في أيديولوجية الشاعر والتصور الإسلامي على حد سواء.

والأمثلة كثيرة مثل «الكفر»، «توضأت وضوء الأنبياء»، «كان يريد أن يموت كي يعود للسماء»، «المشيئة»<sup>(٢)</sup>.

كما أن هناك جانباً مهماً لم يُعْنَ به، وهو «الصورة الشعرية»، لأن المسرحية ليست مسرحية نثرية حتى نهمّل فيها أخص خصائص الشعر، وهما على الخصوص الصورة والموسيقى، لاسيما إذا كانت الصور تحمل فكرة ذات بعد عقدي كهذه الصور:

«إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء

كأنه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة السماء»<sup>(٣)</sup>.

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ص ٤٥٠.

(٢) نفسه / ٤٥٤ - ٤٥٧.

(٣) نفسه / ٤٥٧.

### ثالثاً: نقد المسرح الغربى المعاصر

ويمكن أن نشير هنا إلى الناقد عماد الدين خليل بصورة خاصة، لأنه خصص لذلك كتابه فوضى العالم في المسرح الغربى المعاصر ولكن هذا لا يمنع التحدث عن الناقد عبد الله العلوي في مقاله: «وقفه مع مسرحية نقيب كوينيك»، لأن الحديث عن نموذجين يكشف عن طبيعة نقد المسلمين للمسرح الغربى بشكل أكثر علمية.

إن ظاهرة نقد الأدب الغربى في ضوء التصور الإسلامى، تعد من الظواهر المهمة، لأنها تكشف النقاب عن التصور الفلسفى الذى يسرى في الألوان الأدبية، ويعين على تمييز ما يصلح لأن يكون أدباً في نظر التصور الإسلامى مما لا يصلح، ولعل الإشارة التي سبقت بخصوص الاختيارات الأدبية التي قام بها النقاد الإسلاميون قد أبانت عن جانب معين من ذلك، فقد لاحظنا أن محمد قطب قد اختار تحت عنوان «في الطريق إلى أدب إسلامي»<sup>(١)</sup> نماذج شعرية وأخرى نثرية من القصة والمسرحية، ولكن الذي كان لافتاً للانتباه هو احتواء الاختيارات على بعض الأعمال الأدبية الغربية عن المؤلفين الإسلاميين، مثل «طاغور» في الشعر، ومسرحية الراكبون إلى البحر للكاتب الإيرلندي ج، م سينج، وقد وقع اختياره عليه لما في مسرحيته من أخلاقيات تتناسب مع التصور الإسلامى، ولذا قال: «وقد اخترناه في نماذج الفن الإسلامى وهو غير مسلم، كما اخترنا طاغور في نماذج الشعر من قبل لأنه - كما قلنا - يلتقي التقاءً جزئياً مع المنهج الإسلامى.. المسرحية تحمل طابعاً مسيحياً واضحاً شديد الوضوح، بمقدار وضوح الهندوكية في طاغور، المسيحية المتصوفة اللاجئة إلى مهرب الروح، تهرب إليه من جحيم الألم في عالم الإنسان، ولكنها - كشعر طاغور - تلتقي مع

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامى، ص ٢٦٣.



المنهج الإسلامي في نقاط: فهذا التسليم إلى الله، وهذا اللجوء إليه، والشعور بالمولود على أنه رد الوديعة إليه والتأسي والصبر، والرضا «بَقَدَرِ» الله...، كلها جوانب تلتقي مع منهج الفن الإسلامي، وإن اختلفت الطريق بعد ذلك في طريقة تناول الحياة<sup>(١)</sup>.

وقد سار على الدرب نفسه الدكتور عماد الدين خليل، ودعا إلى انتهاز منهج محمد قطب، فقال: «لم نقصر النماذج التي أخذناها من بواكير الأدب الإسلامي على المسلمين من الفنانين، بل اخترنا إلى جانبها نماذج من فنانين غير مسلمين؛ لأنها تلتقي التقاءً جزئياً - على الأقل - مع التصور الإسلامي، وتصلح بذلك أن تسير مع المنهج الإسلامي للفن في هذه الحدود»<sup>(٢)</sup> وقد دعا أيضاً إلى تسجيع مسألة «حجم التأثيرات المتبادلة بين الأدب الإسلامي بصورتيه... وبين آداب الأمم الأخرى»<sup>(٣)</sup> وهو يرى أن هذه الاختيارات من شأنها «أن تزيد من رصيد الأدب الإسلامي وتغنيه بالمعطيات الخصبة، وتضع قبالة الأدباء الإسلاميين نماذج متقدمة على مستوى التقنيه بوجه خاص»<sup>(٤)</sup>.

وقد اختار من ضمن ما اختار مسرحية: مركب بلا صياد للمسرحي الإسباني اليخاندر كاسونا، وعالجها تحت عنوان «القيم الإيمانية في مسرحية «مركب بلا صياد»<sup>(٥)</sup>، وسنعود إليها بعد حين.

أما الآن فيحسن أن نقف عند مسألة نظرية في المسرح الإسلامي طرحها

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ٣٣٨-٣٣٩.

(٢) عماد الدين خليل: ملاحظتان للنقاد المسلم ص ٧١ مجلة المشكاة، ع ٣ سنة ١٩٨٤.

(٣) نفسه / ٦٨.

(٤) نفسه / ٧١.

(٥) عماد الدين خليل، في التقد الإسلامي المعاصر ص ٦٧.

عماد الدين خليل، وهي مشكلة الانسجام بين الشكل المسرحي والمضامين الإسلامية، وإنما نطرحها في هذا الموضوع بسبب التأكيد المفرط على الاختيارات رغم اغترابها لقربها بعض الشيء من الأدب الإسلامى.

لقد قال: «هل ثمة ضرورة لإعادة صياغة الشكل المسرحي بما يتفق والمضامين الإسلامية؟ وهل ثمة ارتباط عضوي حيوي بين التصور والتجربة الإسلاميتين، وبين الشكل المسرحي الذي تحتلانه؟ الجواب نعم ... ولا ...

نعم؛ لأن الخلافات الجذرية بين المضمون الإسلامى وسائر المضامين الدينية والوضعية على درجة من العمق تمد تأثيرها المباشر على الشكل المسرحي الذي سيتخذ مجالاً لطرح هذه المضامين فنياً، وهذا التأثير المباشر سيظل يزداد امتداداً وعمقاً وتشابكاً بين الشكل والمضمون كلما ظهرت إلى الوجود مسرحية جديدة إلى أن يأتي يوم نجد فيه أنفسنا وجهاً لوجه أمام وحدة عضوية لا يمكن فصلها بين المضمون والشكل في المسرح الإسلامى، خاصة وأن الإسلامى يفرض على الإخراج المسرحي تعديلات ذات أهمية بالغة يجب مراعاتها إذا ما أريد للمسرحية أن تحافظ على طابعها ...

أما الجواب لا ... أي أنه ليس من الضروري إعادة صياغة الشكل المسرحي بما يتفق والمضامين الإسلامية، فيقوم على أن الشكل المسرحي - في أساسه - ظل محتفظاً بعناصره الرئيسية: الممثل .. الحركة .. الأضواء والظلال والمؤثرات الصوتية .. خشبة المسرح .. إن على المسرح الإسلامى أن يلتزم هو الآخر هذا القاسم المشترك للشكل المسرحي، ومن خلاله يمكن للمخرج أن يعيد صياغة العوامل المسرحية من طريقة إخراج، وتمثيل، وتصميم للديكور، واختيار للمؤثرات الصوتية، وتوزيع للأضواء والظلال بما ينسجم والمضامين الجديدة التي يطرحها المسرح الإسلامى»<sup>(١)</sup>.

(١) في النقد الإسلامى للعاصر، ص ١٩٢-١٩٤.

إن هذا التأكيد على الترابط العضوي بين الشكل والمضمون يعني أن الاختيارات التي تتم لا يمكن أن تلمح الحاجة إلى إسلامية النص، ومن ثم لا تعدو فائدتها التمكن من بعض «التقنيات» التي لا يمكن الاستفادة منها إلا بعد التخلص من ظلال العقائد التي عملت على خلقها، لا سيما وقد رأينا عماد الدين خليل في هذا النص يصصر على وجود «الخلافات الجزئية بين المضامين الإسلامية وسائر المضامين الدينية والوضعية على درجة من العمق تثيرها المباشر على الشكل المسرحي».

بناءً على هذا تعدُّ الاختيارات من غير الآداب الإسلامية مقبولة فقط كعملية جراحية يعود إليها الطبيب متى عجز نهائياً عن العلاج بالدواء.

إن في مقابل الاختيارات المسرحية هذه، وهي نمط نقدي مفيد بصفة مجملة، وإن تفاوتت فوائده لاعتبارات مختلفة؛ منها ما يعود إلى اللون الأدبي نفسه، ومنها ما يعود إلى ذوق الناقد وتصوره، ومنها ما يعود إلى حاجة الأدب نفسه إلى نمط دون آخر، أقول: في مقابل ذلك نجد نصوصاً نقدية تتخذ من المسرح الغربي مجالاً لها، وسنعرض هنا كما أسلفنا القول إلى:

١- عماد الدين خليل: ويعد هذا الناقد أكثر النقاد الإسلاميين اهتماماً بنقد المسرح الغربي، فقد ألف في ذلك كتابين هما: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر ومشكلة القدر في المسرح الغربي المعاصر، فضلاً عن دراسته لمسرحية مركب بلا صياد التي تشكل جزءاً كبيراً من كتابه في النقد الإسلامي المعاصر، وسنقصر الحديث على الكتاب الأول فحسب، فنتناوله في نقطتين: عرض عام للكتاب، ثم تقييم عام للجهد النقدي في الكتاب.

أولاً: العرض: إن كتابه: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر يحتوي على خمسة فصول ومقدمة.

تناول في المقدمة عدة مسائل مهمة، كبيان أهمية المسرح في عرض طبيعة الإنسان والمجتمع والثقافة والحضارة وتصويرها وتحليلها، وتخيل الكاتب المسرحي لحركة الشخص والاحداث على خشبة المسرح، وكونه انعكاساً للعصر، لا بوصفه ظروفاً خارجية وحسب، بل بعده - أي العصر - الإنسان الذي يعاصر تلك الظروف وينفعل بها، الإنسان في أعماق أعناقه، ومسألة تعدد الآلهة في المسرح الإغريقي، وتصوير المسرح الغربي للروح الدينية المسيحية، وواقع الكنيسة في «العصر الوسيط في إنكلترا» وتجسيده لقيم العصر، وبيان نقاط التركيز عند كل كاتب، مثل أهمية الحوار عند يونيل الأمريكي، والتزام "يوجين يونسكو" بالتعبير عن لا معقولة الكون وفوضى العالم وعبه، وإبراز نقاط التشابه بينهم، ولاسيما إجماعهم واتفاقهم على موقف «يتمثل في رؤية تكاد تكون متشابهة للفوضى التي يعتقدون أنها القانون الوحيد الذي يحكم الكون والعالم والإنسان»<sup>(١)</sup>.

وقد تناول في الفصول الخمسة المشكلات الخمس التالية:

١- مشكلة الإنسان، وقد بين أن الإنسان في المسرح المعاصر لم يصور على أنه مؤحد الذات مترابط الشخصية، متماسك الأعصاب، منسجم الكينونة بين العقل والروح والخيال والواقع، والذاتي والموضوعي، إنما هو كيان ممزق الذات منقسم الشخصية<sup>(٢)</sup>. ولكي يبين عماد الدين ذلك تناول مسرحيات بيرندللو (Pirandello)، وركز على مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ومسرحية كل شيخ له طريقه فلخصهما ثم علق عليهما مبيناً أن ممزق الشخصية الإنسانية وازدواجها في نظر «بيرندللو» أمر واقع يحيل الحياة إلى مهزلة كبرى

(١) عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ١٨٧.

(٢) نفسه/ ٢٣.

تثير الضحك أحياناً، وتستوجب الأسى في أحيان أخرى<sup>(١)</sup>، ثم يعالج الفكرة نفسها عند (سلاكرو Salacrou)<sup>(٢)</sup>، ثم يقف عند «أشدّ كُتّاب المسرح تعبيراً عن هذه الأزمة - مأساة دمار الإنسان في عالم لا يأبه للدمار - ذلك هو (تنسي وليامز) (J. Williams)، هذا الكاتب الذي «يرى في التحرر الجنسي المطلق وإلغاء الكبت إلغاء تاماً - حتى لو أدى . . إلى الشذوذ الجنسي - الوسيلة الوحيدة لتحرر الإنسان من عذابه وعوامل دماره»<sup>(٣)</sup>، ويقف بصفة أساسية عند مسرحيته الشهيرة عربة اسمها الرغبة ليبين أن موضوعها الأساس هو «العلاقة الجنسية» وأن «الحل الذي يطرحه وليامز ليس سوى انعكاس لحياته الشخصية، حيث قامى كثيراً من الكبت الجنسي»<sup>(٤)</sup>.

ثم يمضى مع مسرحيين آخرين ليسرز مشكلات الإنسان الغربي، مثل «ضياح الإنسان في عالم انعدمت فيه القيم» و«الشعور بالقلق الذي يجتاح الإنسان»<sup>(٥)</sup>. ويتتبع إلى خلاصة لهذا الفصل الأول هي أنه «إذا كان أوسبورن يصل بنا إلى عرض صورة لموت الإنسان في الغرب، فإن كُتّاباً آخرين بينوا لنا الأسباب: «بيرندللو» عن ازدواج الإنسان، «سلاكرو وأنوي»: محاولات فاشلة لإعادة التوحد، «هوايتبخ» و«ميللر» و«وليامز»: الإغراق الجنسي وفقدان البراءة، «هارولد بتر» و«مارسيل إيميه» فقدان القيم وضياح العالم، ثم أخيراً يجيء «اسبورن» ليقدم الإنسان الذي قتلته حضارة القرن العشرين»<sup>(٦)</sup>.

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ٢٧.

(٢) نفسه / ٢٩.

(٣) نفسه / ٣٦-٣٧.

(٤) نفسه / ٤٤.

(٥) نفسه / ٤٤٥.

(٦) نفسه / ٥٠.

٢- مشكلة المجتمع والعالم: ويسعى الكاتب من خلالها «إلى الكشف عن الملامح الأساسية التي تميز المجتمع الغربي المعاصر وحضارته كما يعرضها علينا المسرح الراهن، الذي لا يعلو أن يكون انعكاساً صادقاً وعميقاً لعالم اليوم»<sup>(١)</sup>. وقد بين الناقد أن القضية الأساسية التي شغلت الكتاب هي دور الحضارة الصناعية ووسائل الترف في جعل «الانحراف مُسرّاً» وقد بين هذه الفكرة من خلال مسرحية كل شيء في الحديقة للكاتب الإنجليزي جايلز كوبر (Giles Cooper)، فلخص المسرحية تلخيصاً جيداً، ثم أعقبها بتعليق يبرر أن «المسرحية تصور الحياة الحديثة على أنها عملية تقليد للأظافر وتجريد للإنسان من أسلحة المقاومة»<sup>(٢)</sup>.

ثم بين عند فنانين آخرين هجومهم على «الآلية» التي تطوق العالم المعاصر، ويمثل في رأيه هذا الهجوم «مسرح الغضب في بريطانيا» و«المسرحيون الطليعيون»<sup>(٣)</sup>. كما أبرز مشكلة «العزلة» أي «إبعاد الإنسان عن الإنسان وغربة الإنسان عن الإنسان ... وسوء التفاهم بين الإنسان والإنسان» وذلك من خلال حكاية حديقة الحيوان للكاتب الأمريكي إدوارد البي، ومسرحية الشياطين لهوايتنج (Johnwning)، ومسرحية البرج الساقط على الأرض لسلاكرو (Salacrou)<sup>(٤)</sup>، ويتوقف كذلك عند ألبير كامى (Alber-camus) ولا سيما في مسرحيته سوء تفاهم التي بلغت - في رأيه - القمة في روعة لغتها وحبكتها المسرحية، تصوير محزن ومركّز لعزلة الإنسان واستحالة الاتصال

(١) فرضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ٥١.

(٢) نفسه / ٦٣، ٥٤.

(٣) نفسه / ٦٨، ٦٥.

(٤) نفسه / ٧٩، ٧٥.

بالآخرين<sup>(١)</sup>، وعند يونسكو الذي انصبت ثورته على العادات اللغوية بوصفها موصلاً رديئاً، لأنه لم يحقق التفاهم<sup>(٢)</sup>، وعند رواد المسرح الطليعي أو مسرح العبث واللامعقول لنجد صموئيل يتجه نحو «عادات السلوك» بوصفها أدوات عازلة<sup>(٣)</sup>، وعند أصحاب مسرح الغضب يحدثنا عن مسرحية انظر وراءك غاضباً لأوسبورن (John Osborne)، وينهي الفصل كعادته بخلاصة عن الملامح الاساسية للفوضى التي يعانيها العالم<sup>(٤)</sup>.

٣- مشكلة الرؤية الكونية: وهي العنوان الرئيس للفصل الثالث، ويتحدث فيه عن الفوضى، ولكنه يعني هذه المرة «فوضى الكون»، أي «الجانب العقدي التصوري»<sup>(٥)</sup>.

وقبل أن يشرع في عرض النماذج المسرحية التي تصور «الفوضى» يفرق بين ما يعنيه هو بالرؤية الكونية، منطلقاً من التصور الإسلامي، وبين الفن المسرحي وهو ينقل موقف الإنسان المعاصر إزاء الكون، وتفسيره الفكري والوجداني للأسئلة المطروحة بهذا الشأن، ثم يشرع في عرض الرؤى المختلفة والمتفقة حول نظام الكون أو الفوضى فيه، فيبدأ بكامي بعده «أول من كرس جل مسرحياته للتعبير عن هذه الفوضى التي تلف الكون، وهو أول من حاول بلورة رؤياه هذه في مواقف محددة يعبر أبطاله من خلالها عن موقف كامي نفسه إزاء الكون» ويبين من خلال أعماله أنه يكرس جهده لرسم «عالم غير معقول لا يقوم على

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي للمعاصر، ص ٨٥.

(٢) نفسه / ٨٩.

(٣) نفسه / ٩٦.

(٤) نفسه / ١٠٩.

(٥) نفسه / ١١٣.

أي أساس من المنطق، عالم بلا هدف ولا مصير معلوم، علاقته بالإنسان علاقة مجنونة متسرعة بالغموض والفوضى»<sup>(١)</sup>، وقد أطلال الوقوف عند كامبي مستعرضاً تصويره ذلك من خلال: (الرجل للتمرد، سوء تفاهم، حالة الحصار، العادلون) غير أنه يرى أن مسرحية العادلون تمثل انعطافاً في فكر كامبي نحو مواقف أكثر إيجابية<sup>(٢)</sup> . . . ويقف بعد ذلك عند رؤية سلاكرو وهارولد بوتر (Harold-Pinter) وديرغات مبنياً اشتراكهم في الرؤية العبيثية، واختلافهم من حيث النظرة التشاؤمية والتفاولية<sup>(٣)</sup>.

ويمضي ليبين مختلف الأحاسيس المتضاربة «إحساس بأن كل شيء مضحك مزرٍ» وإحساس مقابل تماماً . . . يرينا صورة محزنة لما تجره حضارة المادة والخواء الروحي على الإنسان من ألم وغصة واختناق» ومن خلال ذلك يبين كيف ينظرون إلى الموت الذي يعده كامبي مثلاً «مأساة المآسي وواقعة الوقائع وأم الأحران» وصموئيل بكيت الذي يعد الموت مثيراً للرعب، لا لأنه واقعة، بل «لأنه يجعل كل الحياة التي سبقته عبثاً وسخفاً»<sup>(٤)</sup>.

وفي الخلاصة يرى أن كتاب المسرح الغربي قد قدموا، من خلال فهمهم للكون على أنه فوضى «أجوبتهم المحزنة عن كثير من الأسئلة التي تطرح في موضوع خطير كهذا: الهدف من خلق الكون، المصير الذي سيؤول إليه، طبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان والعالم الذي يضطرب فيه، الحكمة العليا من تشكيل الكون بهذا الشكل ومن وضع الإنسان فيه بهذا الوضع؟ أجوبة حزينة

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ١١٥-١١٦.

(٢) نفسه / ١١٧-١٢٢.

(٣) نفسه / ١٢٤-١٢٦.

(٤) نفسه / ١٣٥-١٤١.



سالبة يضمها إطار واحد هو العبث واللامعقول، وإنه إذا كان ثمة أمل . . ، فهو في أن يقف الإنسان وجهاً لوجه أمام هذا العبث الكوني ويتمرد عليه<sup>(١)</sup>.

٤- مشكلة القدر والحرية: وهي التي عاجلها في الفصل الرابع، ولكنه يعدها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمشكلة السابقة: رؤية الكون.

ويعود في هذا الفصل إلى اسخيلوس ويوريديس وسوفوكليس، حتى يصل إلى عصر الطليعيين، ليبين أن قصة هذه الآداب مع «القدر والحرية» لم تضعف يوماً ولم تُنس، بل هي «المحور الرئيس الذي دارت عليه كبرى الأعمال المسرحية في تاريخ البشرية سلباً وإيجاباً» ويذهب إلى أكثر من ذلك ليعد «مشكلة القدر وعلاقة الإنسان هي المشكلة الأم التي أتت إلى دنيا الفنون بهذا الوليد الشيق: المسرح»<sup>(٢)</sup>.

وإنما يعود إلى القدماء ليربط تصور أوروبا الحديثة بالقدية متسائلاً: «أليس الأوروبي المعاصر هو حفيد الأثيني والروماني؟ إن التصور الأوروبي للكون وللعلاقة بين الله والإنسان، أو بين الطبيعة الغامضة والإنسان، هذا التصور مهما طراً عليه من تطور وتغير، فإنه لن يفقد الخيط الذي عقده سوفوكليس واسخيلوس ويوريديس، وتركوا طرفه الأخير لأبنائهم وأحفادهم يتشبثون به في كل عمل مسرحي يسوده الحس القديم بالصراع بين الإنسان والقوى الغيبية اللامرئية التي تسوقه إلى مصيره»<sup>(٣)</sup>.

يأخذ بعد ذلك في عرض الأعمال المسرحية التي عاجلت مشكلة «القدر والحرية» فيبدأ (بسلاكرو) الذي يقف في رأيه «على رأس الطائفة القائلة بالجبرية المطلقة وانتفاء حرية الإنسان إزاءها»، ولكنه يرى أن (سلاكرو) كان يعيد

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ١٤٣.

(٢) نفسه / ١٤٧.

(٣) نفسه / ١٥٠.

إلينا - في تصوره هذا القدر - ما كانت تقوم عليه التراجيديات اليونانية من صراع مرير بين الآلهة اليونانية وبين الإنسان<sup>(١)</sup> ثم ينتقل إلى (كوكتو) الذي يمزج شيئاً من الأمل بتشاؤمه حيال حرية الإنسان حينما «يلمح إلى أن إرادة الإنسان تتدخل أحياناً لتوجه مصيره وتصنع قدره»<sup>(٢)</sup>، ثم يعرج على (مترلنك) و(كامي) حيث يبدو «القدر في هذه المسرحيات جميعاً: كاليجولا - سوء تفاهم - حالة الحصار، كأقسى وأعتى ما يكون»<sup>(٣)</sup>.

ولكنه يرى أنه إذا كانت نظرة أهـلئك المسرحيين جميعاً قد فهمت القدر والحرية بذلك الشكل، فإن هناك اتجاهاً يرى أن «القدر هو ليس أبداً تلك القوى الفوقية التي تنصبُّ على الإنسان من خارج ذاته، ولكنه قدر ينبع من داخل ذواتنا ومن أعماق نفوسنا، من عاداتنا وتقاليدها ونسيج حياتنا اليومي، ومن ماضينا... إن القدر في نظر هؤلاء الكتاب يكمن هنا على الأرض ويتفجر من وجدان الناس وضمايرهم»<sup>(٤)</sup>، ويرى أن هذا الاتجاه يقف على رأسه (يوجين أونيل Eugene O'Neill) وجان آنوي Jean Anouilh وهنري مونترلان (H. de Montherlant)<sup>(٥)</sup> ويقف مطولاً عندهم ليبين «المغامرات الجنسية» التي يعقدونها أحياناً على طريقة اليونان بين الآلهة، ثم تستوقفه نظرة سارتر، ولا سيما في مسرحية اللباب التي تكشف عن أن سارتر يبيّن «موقفه من الحرية على اعتقاده الشام بأن وجود الإنسان سابق لماهيته»<sup>(٦)</sup>.

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ١٥١-١٥٥.

(٢) نفسه / ١٥٦.

(٣) نفسه / ١٥٨-١٦٠.

(٤) نفسه / ١٦٦.

(٥) نفسه / ١٦٧.

(٦) نفسه / ١٨٢-١٧٧.

٥- المسرح المعاصر بين أزمة العصر وأزمة الفكر: ويرى الدكتور عماد الدين خليل «أن المسرح الغربي يعكس لنا بوضوح نوعين من الأزمات، أولاهما: أزمة عصر، وأخرهما: أزمة فكر»<sup>(١)</sup> ولكن يرى كذلك أنهما متلازمان، «فأزمة العصر بكل أبعادها الراهنة، فردية وجماعية، ما هي إلا انعكاس لأزمة الفكر الغربي الراهن الذي لم يستطع صياغة حياته، وتوجيه فاعلياته وفق فكرة وتصوير سليمين متناسقين، كما أن أزمة الفكر ما هي في الحقيقة إلا انعكاس لما يعانيه الإنسان المعاصر - على النطاقين الفردي والجماعي - من قلق وضلال وحيرة وتخبط، ومن آلام شتى وأوهام لا تحدها حدود، ومن آمال تتشبث بالخلاص وتطلب المستحيل عن الطريق الخاطئ والتصور المرتجل»<sup>(٢)</sup>.

وبناء على هذا التلازم يرى أن إصدار الأحكام النقدية الجازمة على «العمل المسرحي من ناحية فنية، سواء استمدت من الأزمة الأولى أم الأزمة الثانية» ليس لنا، وإنما الممكن هو «تقسيم المعطيات المسرحية بشكل أكثر ثانياً ووضوحاً»<sup>(٣)</sup>، ولكي يتمكن من ذلك تناول كل أزمة على حدة:

أ- أزمة العصر: ولاحظ أن عدداً كبيراً من المسرحيين في أوروبا وأمريكا قد أسهموا في جعل المسرح المعاصر صورة مركزة عميقة الدلالة والإيحاء للعالم المعاصر الذي ضاع فيه الإنسان وفقد تماسكه الذاتي وسادت الفوضى وحدته الشخصية، والعلاقات الاجتماعية، كما ركزوا كذلك على «الحرب والدمار والرعب والرغبة في الفناء»، ومن ثم فقد كان هذا المسرح - كما يقول - «رائعاً وواقعياً في عرض وتصوير ومحاكاة وتركيز أزومات العصر الراهن بشتى أبعادها»

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ١٩٨.

(٢) نفسه / ٢٠٠.

(٣) نفسه / ٢٠١.

بحيث قد استطاع أن يجسد «مدى قسوة الفوضى التي تلتف الإنسان وعالمه وعلاقاته بدوامتها الرهيبة، التي تجرف في طريقها كل ما تبقى من قيم وآمال، وتطحن في أعماقها أشواق الإنسان وثمار سعيه وكدحه»<sup>(١)</sup>.

على أنه، مع ذلك الإعجاب الذي يبديه بخصوص واقعيته، يرى أن المسرح الغربي المعاصر كان سلبياً؛ لأنه ظل بعيداً عن «طرح حلول عملية أو فكرية لها»، ولو أن هذا لا يمنع من القول بأنه «لم يخل - فضلاً عما يقدمه من متع فنية لا حدود لها - من منافع للبشرية، لأنه أخذ يفتح أعينها ويصبرها بالمصير الذي هي مقبلة تغدُّ الخطأ إليه»<sup>(٢)</sup>.

ب - أزمة الفكر: ويعني بها موقف المسرح المعاصر من الكون ومشكلة القدر والحرية، أي «العلاقة القائمة بين الله والإنسان».

وقد لاحظ بشأن هذه الأزمة أن جل كتّاب المسرح مجمعون على «العبث واللامعقولية التي - في رأيهم - تتحكم في بنية الكون وتحديد مصائر خلائقه، وعلاقاتهم الغامضة التي لا يمكن إدراكها»، ومن خلال هذه الرؤية التي تسودها الفوضى قدموا أجوبتهم المحزنة عن الأسئلة الكبرى المطروحة: «الهدف من الكون والمصير الذي سيؤول إليه - العلاقة القائمة بين الإنسان والكون الذي يضطرب فيه - الحكمة العليا من تشكيل الكون بهذا الشكل، ومن وضع الإنسان فيه بهذا الوضع»<sup>(٣)</sup>.

إن الناقد، انطلاقاً من تصوره الإسلامي للكون والحياة، قد أصدر حكماً جازماً هذه المرة، وإن قال قبل ذلك ستكون الأحكام متأنية وغير جازمة، لقد

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ٢٠١-٢٠٥.

(٢) نفسه/ ٢٠٥.

(٣) نفسه/ ٢٠٦-٢٠٩.

حكم بصرامة على هذا الفكر بأنه «الغثاء الفكري»، و«الأعراض المرضية لعصر طغت الفوضى على كل جوانبه، وساد التمزق والتهافت كل معطياته وفلسفاته ومعتقداته»، و«الرؤية الشاذة المفجعة للكون»، يحكم بذلك الحكم؛ لأنه ينطلق من «معتقدات لا يأتيتها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، ترى المنطق الإلهي المعجز الذي يكمن في بنية الكون، ويسوقه بخلافه جميعاً إلى مصيره المقدر المرسوم، ترى النظام المتناسك الفذ الذي يلم أقطار السماوات والأرض في إطار من الجدوى والأمل، وفي تناغم مذهل بين خلائقه جميعاً»<sup>(١)</sup>.

ومعنى ذلك أن الناقد يقدم الحل الذي لم يستطع المسرح الغربي أن يقدمه حين اكتفى بوصف الأعراض دون تقديم العلاج، أما الناقد فقد قدم العلاج، وها هو في موضع آخر يقول بصريح اللفظ: «كل أزمت العصر ومآسيه تزول ابتداء من أعمق أعماق الإنسان، وحتى أكثر العلاقات الاجتماعية عمومية وشمولاً، أما أزمت الفكر المعاصر، فسوف تغادر أعشاشها المظلمة في الضمائر والأذهان بمجرد أن يتبصر الناس بالنور الذي جاءهم من خالق السموات والأرض، ومبدع الإنسان والحياة، إن هذا النور هو هذا الدين، يفعل - يوم يأخذ به الناس - فعلاً عجباً في إزالة كل تصور لا يقوم على أساس»<sup>(٢)</sup>.

ثانياً: تقييم عام لجهد الناقد:

هذا هو عرض الدكتور الناقد عماد الدين خليل لفوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، تناول في خمسة فصول، عرض فيها أربع مشكلات رئيسة:

١- مشكلة الإنسان.

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ٢٠٩ - ٢١٠.

(٢) نفسه / ٢٢٤.

٢- مشكلة المجتمع والعالم.

٣- مشكلة الرؤية الكونية.

٤- مشكلة القدر والحرية.

وجاء الفصل الأخير بمثابة خلاصة لتناقش أزميتين أساميتين عرض لهما المسرح الغربي، هما: أزمة الفكر وأزمة العصر، وبين ترابطهما الوثيق، وقدم بعد نقدهما بديلاً رآه في التصور الإسلامي الذي يحتوي على كلمة الله التامة والمطلقة، التي تصلح لكل زمان ومكان؛ لأنها صادرة عن الكامل.

وقد أجاد الدكتور الناقد في معالجة المسرح من رواياه المذكورة، فكشف عن طبيعة الضمير العربي المعكَّب، وبين أسباب عذابه، ولكن مع ذلك يبقى المنهج الذي اتبعه هذا الناقد يفتقر إلى شيء من الاهتمام بالجانب التقني للمسرحيات، ما دام قد أشار إلى أن الجانب الفني مرتبط بالفكري كارتباط أزمة الفكر بأزمة العصر، ولعله لم يقل: «تحدد ملامح الشكل المسرحي الإسلامي ليس من شأن النقاد الدارسين بقدر ما هو من شأن الكتاب المسرحيين أنفسهم»<sup>(١)</sup> إلا لأنه يدرك ارتباط الشكل الفني بالتجربة والتصور في ذهن المبدع حين يبدع، وإلا فما معنى السؤال التالي حين يطرحه: «هل ثمة ضرورة لإعادة صياغة الشكل المسرحي بما يتفق والمضامين الإسلامية؟»<sup>(٢)</sup>.

لقد كان من المفيد أن نمضي مع عماد الدين خليل في أعمال نقدية أخرى، له فيها وقفات مع مشكلات فكرية في المسرح الغربي المعاصر، كالبحث عن «القيم الإيمانية في مسرحية: مركب بلاصيد»<sup>(٣)</sup> التي تناولها تحت عناوين فرعية:

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ١٩٣.

(٢) نفسه/ ١٩٢.

(٣) نفسه/ ٩٩-٦٧.

(ملاحم الفن الإسلامي - هيكل المسرحية - إدانة الوجود الحضاري المعاصر). وانتهى إلى قوله: «كل القيم التي طرحها (كاسونا) في مسرحيته تنبثق إلى حد كبير عن التصور الإسلامي للحياة والعالم والأشياء: الشيطان، العالم المشهود، والغيب، إدانة الحضارة الجاهلية المعاصرة، الوجود مع الطبيعة، الحب، الإيمان، الغفران، القدر»<sup>(١)</sup> لكن يمنعنا من ذلك طول المقال من جهة، وميلنا إلى اعتبار كتابه فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر الذي فرغنا منه الآن صورة معبرة عن منهج عماد الدين خليل في نقد المسرح الغربي، لذلك ندع هذه الدراسة لننتقل إلى ناقد آخر، يشبه منطلقه في النقد منطلق عماد الدين خليل في نقده لمسرحية مركب بلا صياد.

ب - عبد الله العلوي:

لهذا الناقد «وقفة مع مسرحية نقيب كوينيك»<sup>(٢)</sup> للكاتب الألماني كارل تسوكماير، وهو يرى أنه قد اختارها «لما اشتملت عليه من ملاحم تلثقي مع الأدب الإسلامي»<sup>(٣)</sup>.

وقد استهل الناقد مقالته بمقدمة، بين فيها أن «التأصيل التنظيري للإسلامية في الأدب» لا يتم إلا عبر قنوات ثلاث: (النقد التنظيري - النقد التطبيقي - الإبداع)<sup>(٤)</sup>، ثم انتقل إلى تلخيص المسرحية التي كان من أهم القيم التي تؤكد لها: «الثورة على فلسفة العبث المقتية، وتأكيد الشعور بالمسؤولية في هذه الحياة، فكل شيء هدف وغاية، والإنسان مسؤول عن تصرفاته ومواقفه أمام

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٩٨.

(٢) عبد الله العلوي: وقفة مع مسرحية نقيب كوينيك ص ٧٦، مجلة المشكاة، ع ٤، ١٩٨٥ م.

(٣) نفسه / ٧٧.

(٤) نفسه / ٧٦.

المصير، وهو مسؤول أولاً وأخيراً أمام الله<sup>(١)</sup>. ومن خلال تلخيصه للمسرحية يبين أنها تلتقي مع الأدب الإسلامى فى جوانب، منها: «رؤيتها للإنسان، إذ هي تنعى على الحضارة المعاصرة تشييء الإنسان»، ويكشف عن ذلك التشييء بهذا الملخص: ستكون المسرحية من ثلاثة فصول وواحد وعشرين مشهداً وهي مملوءة بالحركة والحياة والمواقف الخصب بالدلالات التي تكشف عن التناقضات التي كان يعيشها المجتمع الألماني من خلال تتبع سيرة النقيب... (فوجت) الذي أراد تحقيق إنسانيته بامتلاك بدلة عسكرية، والبدلة العسكرية في ذلك الوقت كانت أهم من الإنسان نفسه، فبدون البدل العسكرية لم يتمكن النقيب الحقيقي فون شليوتف من أمر جندي بالكف عن إيذاء أحد المدنيين... ولكن بالبدلة العسكرية استطاع الإسكافي (فوجت) أن يأمر فصيلة مدججة بالسلاح باحتلال دائرة حكومية، والقبض على رأس فيها، والاستيلاء على الخزينة بكل بساطة<sup>(٢)</sup>.

يقدم الناقد هذا الملخص ومن خلاله يقدم الفكرة الرئيسة التي يلتقي فيها هذا العمل الأدبي مع التصور الإسلامى فى جانب من الجوانب، ولكن الناقد لا يقدم بعد التلخيص شيئاً، وإنما يعدنا بالعودة إلى المسرحية مرة أخرى بقوله: «المسرحية من الغنى بحيث تحتاج إلى دراسة متأنية مطولة، وإنما هي وقفة قصيرة أردت بها التنبيه على بعض ملامح (الإسلامية) في عمل مسرحي رأيته من الأعمال المسرحية العالمية الجدية، وعسى أن يهيا لي - أو لغيري - وقت لدراسة هذه المسرحية دراسة متأنية مستفيضة<sup>(٣)</sup>، ولذلك يمكن أن نعد هذا النوع من الدراسات بمنزلة تقديم للعمل الأدبي ليس أكثر.

(١) للشكاوع، ٤، ١٩٨٥م، ص ٧٩.

(٢) نفسه/ ٧٨.

(٣) نفسه/ ٨٣.



## رابعاً: نقد المسرح الإسلامي:

يمكن أن نعطي صورة واضحة عن هذا النقد من خلال كتاب المسرح الإسلامي روافده ومناهجه<sup>(١)</sup> لأحمد شوقي قاسم، ولكننا مع ذلك سنحاول أن نشير إلى مقال: «شيء عن الموت - نحو مسرح إسلامي معاصر»<sup>(٢)</sup> لحكمت صالح، ودراسة: مسرحية الجوع والكلمة<sup>(٣)</sup> لمحمد رشدي عبيد.

١- أما الكتاب، وهو كبير الحجم (٤٣٩ صفحة) فيعالج المسرح الإسلامي من خلال العنوانات الآتية: (الدين والمسرح - الوثنية العربية والمسرح - الإسلام والفنون - بوادر تمثيلية في صدر الإسلام - القصص القرآني: تأملات في القصة في ضوء عناصر المسرحية - أهل الكهف المسرحية الرائدة للمسرح الديني - مسرح الجماعات الدينية - المسرح الرسمي - المسرح الخاص - المسرح المدرسي - الأهر والمسرح - لغة المسرح الإسلامي - نحو مسرح إسلامي) ونظراً لكبر حجم الكتاب وتعدد الموضوعات التي تناولها، فإننا نكتفي بالعنوانين الأخيرين، لأنها أسسٌ رُحماً بالعنوان الفرعي الذي وضعناه، ولأنهما في صميم النقد التطبيقي للمسرح الإسلامي، ولأن بعض العنوانات الأخرى تعالج المسرح بصفة مجملة في علاقته بالدين<sup>(٤)</sup>، وبعضها يناقش مسألة المسرح الإسلامي من الوجهة التاريخية<sup>(٥)</sup>، وبعضها الآخر يحاول أن يلتبس في القصص القرآني بعض ملامح وخصائص المسرح<sup>(٦)</sup>، وبعضها يعالج مسرحيات سبق الحديث

(١) صدر عن مؤسسة دار الكتاب الحديث/ الكويت.

(٢) مجلة المشكاة ٤ - سنة ١٩٨٥ - ١٩٨٦.

(٣) مجلة المشكاة ٧، سنة ١٩٨٧.

(٤) أحمد شوقي قاسم: المسرح الإسلامي روافده ومناهجه: ص ٤٩٧.

(٥) نفسه/ ٥٦٥٠.

(٦) نفسه/ ٥٨٠٩.

عنها عند غيره من النقاد؛ مثل مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، والمسرح الشعري عند أحمد شوقي في مجنون ليلى وعزيز أباظة في قيس ولبنى<sup>(١)</sup>، وبعضها استعراض للفرق المسرحية؛ كحديثه عن فرقة: إخوان عكاشة، وفرقة رمسيس، وفرقة فاطمة رشدي، وبعضها يعالج «المسرح المدرسي»، وهو موضوع يمكن عرضه في أدب الأطفال<sup>(٢)</sup>.

ويعالج موقف الأهر من المسرح، ولا سيما المسرحيات التي كانت تريد أن تبني خلفية سوسولوجية تاريخية للاتجاه الماركسي من خلال بعض الشخصيات الثورية في الإسلام، ويبرزها عناوين مثل (الحسين أم لينين؟ - الأهر وشيوعية المسيح - الإسقاط السياسي)<sup>(٣)</sup> فنجد الناقد يقول: «والإسقاط السياسي أصبح ظاهرة تعددت في بعض الأعمال المسرحية المصرية التي أعقبت مأساة يونية ١٩٦٧، وهي ظاهرة قد تكون عملية تزييف وتزوير للتاريخ الذي تختفي تحت رذاته ألفاظ وإيماءات معاصرة، كما تُلَوَّى فيها أذرع المواقف والأحداث والشخصيات التاريخية، وذلك بقصد إخضاعها لما يجري في أروقة العصر الحديث»، ويعلل لهذه الظاهرة تعليلاً علمياً وموضوعياً بقوله: «وظاهرة الإسقاط السياسي تنشأ بصفة عامة نتيجة لأمور يقف على قمته أمران هما: الجبن والإفلاس... الجبن في التعبير عن فكر المؤلف وهدفه بصراحة... والإفلاس من عنصر الابتكار وخلق الإطار العصري الملائم للقصة أو المضمون المراد التعبير عنه»<sup>(٤)</sup>.

(١) المسرح الإسلامي رواقده ومناهجه، ص ١٦٤ - ٢١٨.

(٢) نفسه / ٣١٥.

(٣) نفسه / ٣٥٣ - ٣٩٠.

(٤) نفسه / ٣٥٥.

ويبقى من كل تلك العنوانات ثلاثة عنوانات هي: (مسرح الجماعات الدينية - لغة المسرح الإسلامي - نحو مسرح إسلامي)، ولكن حينما ننظر إلى محتويات الأخير نجد من بينها عنوان (الجماعات الدينية)<sup>(١)</sup>، بمعنى أن العنوان الأخير يتضمن إعادة لأحد العنوانين الآخرين، وهو «مسرح الجماعات الدينية»، ومع ذلك فهناك فرق في تناول، إذ نجد في العنوان الأخير يتحدث عن الجماعات الدينية من حيث هي جماعات تنشط في مجال المسرح، ويقدم لها بعض النصائح التي قد تدفعها إلى المزيد من الإنتاج، وبذلك كان النقد هنا توجيهياً محضاً، لا يعرض فيه لمسرحية محددة، وإنما يتحدث بصورة مجملة، كان يقول: «إن كثيراً من مسرحيات هذه الجماعة على مستوى مشرف... كما أن رسالة الجماعة تفرض إعادة عرض المسرحيات... ولعل النجاح في إعادة عرض تلك المسرحيات يكون المنطلق نحو المزيد من الإنتاج الجديد الذي ينهل من القصص والتاريخ والتراث الزاخر بالقوة الصالحة»<sup>(٢)</sup>.

أما العنوان الأول، فيتناول فيه التعريف بجماعة الإخوان المسلمين من جانب نشاطها المسرحي على يد عبدالرحمن البنا الذي يعده «الدعامة الأولى للفرق المسرحية التي احتضنتها جماعة الإخوان المسلمين، والتي كان لنشاطها شأو كبير في تاريخ المسرحيات الإسلامية»<sup>(٣)</sup> كما يتناول مسرحية جميل بثينة لعبدالرحمن البنا مبرراً - من خلال حديثه عن الحوار - القيم الخلقية: «ولننظر إلى هذا الحوار السامي المعبر عن قمة التمسك بالخلق القرآني والسلوك الإسلامي والضمير الحي والعفاف والتقوى والنقاء في لقاء المحبين (جميل وبثينة)<sup>(٤)</sup>، ثم

(١) المسرح الإسلامي روايته ومناهجه، ص ٤١٤.

(٢) نفسه / ١٤٥-١٤٤.

(٣) نفسه / ١٢١.

(٤) نفسه / ١٢٤.

يوازن بين هذه المسرحية ومسرحية شوقي مجنون لبلبل<sup>(١)</sup> ويتنقل الناقد من هذه المسرحية إلى مسرحية صلاح الدين الأيوبي، فيلاحظ خلوها من الشخصيات النسائية، ويثني على أسلوبها لما يتسم به من الفنية والروعة، فهي «عمل جليل ونموذج رائع يصور لنا ملامح من شخصية القائد الإسلامي الكبير، ويرسم لنا التيارات الخفية التي كانت تموج بها البلاد للإطاحة بحكمه، مستعينة بكل السبل حتى بأعداء الوطن والدين»<sup>(٢)</sup>، ثم يمضي في عرض نصوص من المسرحية كما فعل مع المسرحية السابقة، بحيث يمكن أن نعد كتابه هذا مرجعاً لمن يريد أن يبحث عن نماذج للنصوص المسرحية الإسلامية لطول المقاطع التي يجتريها من المسرحيات، إلا أن ذلك كان - أحياناً - على حساب التحليل والنقد، ولعل عذر الناقد في ذلك أنه يرمي إلى التعريف بالمسرح الإسلامي أكثر من أي هدف نقدي آخر، فقد نجاه في العنصر الثاني من دراسته لمسرح الجماعات الدينية يتناول «مسرح الشبان المسلمين»، ويعمد إلى أسلوب الإحصاء، مارجاً بينه وبين المنهج التاريخي، فيقول مثلاً: «ومن أوائل الخمسينيات سار على الدرب بشوق واقتدار الفنان فؤاد الطوخى، والعالم الإسلامي أحمد الشرباصي، وقدما إنتاجاً وافرأ من المسرحيات الإسلامية الكبيرة، التي تعد علامات واضحة في هذا المجال»<sup>(٣)</sup>، ثم يأتي إلى عام ١٩٦١ ليتأسف للتوقف التام قائلاً: «ولكن من المؤسف أن يتوقف الإنتاج عند عام ١٩٦١ توقفاً تاماً، مما يجعلنا نضع أمامنا إحصائية بالإنتاج وزمنه على الوضع التالي:

أولاً: عشرون مسرحية إسلامية، وأربع عشرة مسرحية فكاهية اجتماعية من

(١) المسرح الإسلامي رواقه ونتاجه، ص ١٢٥.

(٢) نفسه / ١٢٩-١٣٠.

(٣) نفسه / ١٤٣-١٤٧.

عام ١٩٤٠ حتى عام ١٩٤٩.

ثانياً: اثنتا عشرة مسرحية إسلامية وست مسرحيات فكاهية واجتماعية في عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٥٩.

ثالثاً: مسرحيتان إسلاميتان في عامي ١٩٦٠ و١٩٦٤<sup>(١)</sup>.

ويتساءل، بعد أن يبين أنها تتفاضل قصراً وطولاً ووقتاً وأسلوباً عن الأسباب التي أدت إلى هذا «الهبوط ثم التوقف»، ويضع ثلاثة احتمالات: (ابتعاد عنصر شخصي فعال عن الجمعية هو محمد عثمان - اختلاف نظرة الجمعية بعد تغيير قياداتها إلى طليعة العمل المسرحي - ركود المناخ المسرحي العام في مصر)، ويبدو لي أن الناقد قد تغافل عن السبب الحقيقي وهو الجو السياسي بعد الثورة المصرية التي اتجهت نحو المنهج الاشتراكي، وهو منهج معادٍ بل ومحارب للفكر والفن الإسلاميين، ولعله يقصد هذه الفكرة حينما قال: «أم يكون السبب مجتمعاً في هذه التساؤلات وفي غيرها أيضاً؟»<sup>(٢)</sup> ويأخذ بعد ذلك في عرض المسرحيات التي قدمها الفريق مثل مسرحية: البطولة للأستاذين أحمد الشرباصي وفؤاد الطوخى، ويورد مشهداً من مسرحية صراع لأحمد يامي وفؤاد الطوخى، ومشهداً من مسرحية سلطان الطعام للمؤلفين نفسيهما<sup>(٣)</sup>.

هذا بالنسبة إلى ما عرضه تحت عنوان: «مسرح الجماعات الدينية»، أما عنوان «نحو مسرح إسلامي» فقد تساءل فيه عن (مسرح إسلامي لماذا؟ ... ما هو المسرح الإسلامي؟) وعرض في الوقت نفسه لبعض أساليب مضابقة الأجهزة الإعلامية للمسرح الإسلامي والشعور الإسلامي قائلاً: «حينما نتذكر

(١) المسرح الإسلامي رواقه ومناهجه، ص ١٤٧-١٤٨.

(٢) نفسه/ ١٤٨.

(٣) نفسه/ ١٥١، ١٥٤، ١٦٠.

احتفال التلفزيون في أواخر الستينيات بذكرى المولد النبوي الشريف، تسبقنا مرارة وأسى. وكان المسؤولين في التلفزيون لم يجعلوا ما يتناسب وهذه الذكرى إلا تقديم تمثيلية السهرة عن الشيوعي (جيفارا).. ولمدة أسبوع كامل - احتفال - بذكرى لينين زعيم الشيوعية<sup>(١)</sup>، وهذا يبين من جهة سبب توقف المسرح الإسلامي بعد الخمسينيات، ويبين من جهة أخرى كيف يتحتر الشعب حضارياً نتيجة الجهل والجاهلية، ويترجم بصدق سر المأساة الثقافية وسقوط الجانب الروحي في الإنسان العربي، ومن ثم السقوط الأخلاقي على مستوى الفن. وعلى هذا الأساس كان الناقد قد عرض إلى علاقة البرامج التربوية والتعليم بالمسرح، وهذا أمر سنعود إليه في موضعه.

ولم يتوقف الناقد عند هذه التساؤلات التي تجمع بين تاريخ الأدب والنقد التوجيهي، وإنما عرض لمجموعة من القضايا الأخرى: (حواجز التأليف المسرحي - الحواريات في المناهج - مسرحية المناهج - إعادة النظر في المحظورات)<sup>(٢)</sup>.

أما عنوان «لغة المسرح الإسلامي»<sup>(٣)</sup> فقد عالج فيه مشكلة الفصحى والعامية، ولغة المسرحية الإسلامية والأداء للفصحى ومرونتها، ويمكن أن نوجز رأيه في هذه المسألة بقوله: «وإذا كان الهدف من معالجة المسرحيات الإسلامية والتاريخية هو نشر التراث الزاخر بالعبر والحكم، وتقريبه من الأذهان للاستفادة منه، وليس الغرض إحياء التعبيرات القديمة التي أصبح المدى بيننا وبينها بعيداً يحجبها عنا أستار كثيفة، فليس من الصالح العام كشفها إلا في مجال البحث العلمي الدقيق، ذلك لأنه ليس من المعقول أن يورع على الجمهور بيان بمعاني

(١) المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، ص ٤٠١.

(٢) نفسه / ٤٧٦-٣٩٨.

(٣) نفسه / ٣٩١-٣٩٧.

المفردات الواردة في العرض المسرحي»<sup>(١)</sup>.

وجملة القول في هذا الكتاب: إنه يمكن أن يعد مرجعاً أساسياً لتاريخ المسرح الإسلامي العربي ومشكلاته، ومرجعاً لمن يبحث عن نماذج لمشاهد من المسرح الإسلامي، ومرجعاً لمن يريد أن يتطلع على الكم من هذا المسرح ويتعرف مدارسه، ولكن المؤلف، مع ذلك، لم يحل من النماذج المسرحية تحليلاً وافياً إلا مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، فضلاً عن اكتفاء الناقد بالحركة المسرحية في مصر دون غيرها من الأقطار العربية، مما جعل عنوان دراسته يمكن أن يكون فضفاضاً بالنسبة إلى المحتوى، إذ إن في غير العالم العربي أعمالاً مسرحية كثيرة لم يعرض لها الناقد<sup>(٢)</sup>، هذا فضلاً عن إهماله النقد من الوجهة الجمالية، ولعل السبب يعود لسعة الموضوع، ومشكلة التواصل الثقافي.

٢- حكمت صالح في مقاله: «شيء عن الموت: نحو مسرح إسلامي معاصر»:

شيء عن الموت اسم لمسرحية قصيرة ضمن مجموعة الجوع والكلمة للأديب الناقد عماد الدين خليل، وناقد المسرحية هو الشاعر الناقد حكمت صالح، ولهذا نتصور مسبقاً أن النقد قد يكون جاداً وفنياً إسلامياً، لأن التصويرين يستمدان من مشكاة واحدة.

وقد شوقني إلى هذه الدراسة كون مسرحية شيء عن الموت تدور أحداثها حول الجزائر والمغرب العربي وعلاقته بأوروبا، فنجد «الباهرة كاردينيا متوجهة

(١) المسرح الإسلامي روايته ومناهجه، ص ٣٩٦.

(٢) انظر: أبو الحسن علي الحسيني الندوي: نظرات في الأدب ص ٨٨، وانظر علي نار: ملامح الأدب

الإسلامي في تركيا، المشكاة ص ١٠٠ - ١٠٤ ع ٧، سنة ١٩٨٧م.

من الجزائر إلى مرسيليا تنقل مسافرين منهمكين بالرقص والموسيقى واعتناق  
كؤوس الخمرة والبيرة، على ظهرها الدكتور رباح أحمد المتخصص بعلم النفس  
متوجهاً إلى جامعة ليون لمتابعة بحوثه هناك، والشاب المغربي الذي يلتقي به  
متوجهاً إلى الجامعة نفسها للتخصص في علم الاجتماع في بعثة للحصول على  
الدكتوراه. قائد السفينة إدريس يعلن من مكبرات عن ارتطام جزئي في مقدمة  
السفينة، فيبحث المغربي على دراسة ملامح وجوه المسافرين ... معاناة رعب  
الموت تعلو الصرخات .. يرسم الدكتور الفنان لوحته الأولى .. يعلن قائد  
السفينة النبأ العظيم .. فيستبشر الركاب<sup>(١)</sup>.

ولهذا نتساءل: هل وفق الكاتب والناقد إلى فهم المجتمع الجزائري في  
علاقته هذه الشائكة؟ وهل وفّق في معالجة الموضوع من الناحية الفنية والنقدية؟  
وكيف تم ذلك؟

من الطبيعي أن بحثنا هنا هو «النقد المسرحي»، ومن ثم فإن حديثنا عن  
المبدع لن يكون إلا من خلال الصورة التي يقدمها الناقد بوصفه وسيطاً، إذ إننا  
في الحقيقة بصدد ممارسة نقد النقد، وهو يتطلب منا، من الوجهة العلمية،  
الاطلاع على النص المسرحي، ولكن ذلك يأخذ منا جهداً كبيراً، لذلك آثرنا  
الاكتفاء بالنص النقدي.

إن النص النقدي استهله الناقد حكمت صالح بحديث مجمل عن المسرح  
الإسلامي ليعلمنا أنه «يكاد يثبت قواعده ويركز دعائمه في حلبة الصراع بين  
الانحياضات المسرحية»<sup>(٢)</sup> وأن هذا المسرح لأصالته وارتباطه بالعقيدة الإسلامية  
«يكون له جمهوره الذي يتشتر ليغطي مساحات واسعة من الشعب» وأن إسهام

(١) حكمت صالح: نحو مسرح إسلامي معاصر: شيء عن الموت ص ١٠٠ المشكلة ٤ سنة ١٩٨٥م.

(٢) نفسه / ٩٩.



المبدع - عماد الدين خليل - في كتابة المسرح الإسلامي يأتي لبنه وإضافة لها مكانتها لما يحتويه من عطاءات فكرية تعتمد الإسلام حياة ومنهاجاً<sup>(١)</sup>. ثم يناقش: عنوان المسرحية، مركزاً على كونه يتناول «شيئاً عن الموت» وليس الموت، وبعد ذلك «أكثر معقولة»، وأقرب إلى الدقة من أن لو اختار الموت مطلقاً<sup>(٢)</sup> ويأتي بعد هذا إلى تلخيص المسرحية بشكل موجز، ولكنه يعطي صورة عن فكرتها، وينطلق بعد ذلك في معالجة المسرحية نقداً أو تحليلاً، فيكشف علاقتها بملاحم المسرح الكلاسيكي «من حيث الحرص على وحدتي المكان والزمان.. وتبني الفصحى كأداة للحوار، أضف إلى ذلك ما تهدف إليه من مبدأ أخلاقي أو تطهيري». ولا شك أن هذه الموازنة ليست سليمة، لأن المبدع بصدد المسرح الإسلامي لا الكلاسيكي<sup>(٣)</sup>، غير أنه يستدرك ليستثني بعض العناصر: كغيب الجوقة، وانقلاب التراجيديا إلى كوميديا كاركاتورية، مما يبين أن المبدع لم يلتزم «بمناصر مذهب بعينه» ويبحث له عن مسوغ؛ «ذلك أن مسرحية كهذه كتبت لتقرأ أكثر من كونها كتبت لتمثل» فمسرحية من فصل واحد كهذه إنما هي أشبه بالقصة القصيرة<sup>(٤)</sup>.

يكشف الناقد بعد هذا عن المنهج الذي سيستخدمه في مواجهة النص المسرحي: «إننا نستطيع أن نجرب محاولة في تفسير المسرحية تفسيراً رمزياً»<sup>(٥)</sup>. وهكذا يشرع في تفسير الرموز، فيبين أن البطل الدكتور رباح رمز للمثقف

(١) المشكاة ج ٤، سنة ١٩٨٥م، ص ٩٩-١٠٠.

(٢) نفسه/ ١٠٠.

(٣) لمعرفة الفرق انظر مقال أحمد رحمان: المدارس الأدبية (نظرة جديدة) مجلة الرواسي ج ٩-١٠، سنة ١٩٩٣م.

(٤) نفسه/ ١٠١-١٠٢.

(٥) نفسه/ ١٠٢.

العربي، الذي يواجه مشكلات في ميدان البحث الأكاديمي في ظل تيارات الإلحاد، والطالب المغربي رمز للعربي الذي سرعان ما تذوب شخصيته الفكرية، والسفينة رمز لفرنسا، وقائدها إدريس ممثل للجالية الجزائرية، والشاب الفرنسي المتألق المخمور رمز إلى جيل الحضارة الغربية المعاصرة<sup>(١)</sup>، ولكن الناقد يترك رمز البحر الذي كان يهدد الجميع بالغرق، ومن ثم فهو الرمز الأساس في المسرحية، يتركه دون مسوغ.

يناقش الناقد بعد ذلك مشكلة «اللغة»، فيكشف عن أهمية اعتماد اللغة الفصحى في «إكساب النص مرونة تستوعب المنهجية التي اتسمت بها المسرحية أداءً وتكنيكاً»<sup>(٢)</sup>.

ومن مناقشة اللغة ينتقل إلى مشكلة فنية أخرى هي «الانتخاب»، فيعد «مبدأ الانتخاب من مقومات النجاح الدرامي» ثم يحكم على المسرحية بقوله: «فالأقوال تُنتخب، والأفكار تُنتخب، والموضوع يُنتخب، والشخص تُولد استلزاماً لتصوير مجتمعة في حوار موجز مركز هو بمثابة العصب للعمل المسرحي... بواسطته يقترب الكاتب من جمهوره، فالحوار المسرحي عظيم الأثر في عرض الانفعالات والدوافع وتجسيد الأفكار والتصورات من خلال التعليق والتحليل»<sup>(٣)</sup>.

يعالج الناقد بعد ذلك «الحدث» فيبين افتقاره إلى «الجلدة»، ولكن يثبت مع ذلك للمبدع قدرته في تحويل الموت إلى مشهد مرئي وموقف درامي، مكن الحركة من أن تجسّد فكرة يحتويها الحدث.

(١) الرواسي ج ٩-١٠، سنة ١٩٩٣م، ص ١٠٢ - ١٠٤.

(٢) نفسه / ١٠٤.

(٣) نفسه / ١٠٥.

وما دام الحدث يقتصر إلى جلة، فإن الناقد أَرانا، لغرض الموازنة، نماذج من الأعمال المسرحية التي تناولت الفكرة نفسها، مثل مسرحية سكة السلامة لسعد الدين وهبة، غير أن المبدع عماد الدين خليل قد تميز هنا بخصائص منها:

١- الإسلامية: شيء عن الموت نشعرنا بالتصاقها بالمناخ القرآني من خلال رؤية ومنظور إسلاميين.

٢- الأخلاقية: إن التأكيد في شيء عن الموت يركن إلى الأخلاقية الراشدة والصفوة المختارة.

٣- اعتماد اللغة الفصحى: بينما كانت مسرحية السكة عامية اللغة، «تبرر الجانب الوجودي من أخلاقية بعض الشخص» مما يصبغ هذا التصور «بمواقف عبثية ساخرة» تسقط فنياتها أحياناً عندما تلجأ إلى «النكتة» في موضوع كالموت. ولم يكتف الناقد في هذه الموازنة بالجانب اللغوي والفكري وحسب، وإنما تناول كذلك الجانب الفني ليعين أن العاملين يلتقيان «في تزاوج الكوميدي والتراجيدي، غير أن السكة أكثر كوميدياً، الأمر الذي كاد أن يضيف على جدية المضمون بعضاً من الوهن»<sup>(١)</sup>.

يتناول الناقد بعد ذلك مسألة «الوحدة العضوية» في مسرحية شيء عن الموت، فيبين من الناحية النظرية «أن من شروط المسرحية الناضجة أن تتوفر فيها الوحدة العضوية في نمو الحدث، وسرعة متوثبة بانتماء العقدة»، ثم يبرز الخلل من الناحية التطبيقية في هذه القضية، إذ إن الكاتب في رأيه قد استطاع أن يعجزنا أحياناً خارج دائرة السياق، ويسحبنا قليلاً عن المجرى الرئيسي للحدث، فعَلَّ الروائي الذي يتشعب بالحيط بالأطراف ويلم بالفروع».

(١) الرواسي ع ٩-١٠، سنة ١٩٩٣م، ص ١٠٥-١٠٦.

ولكن الناقد يعود لبحث عن مسوغ فني أو موضوعي لذلك، فيلفت انتباهنا إلى أن « كاتبنا يستهدف من (التهامش) وضع لمسات يديج بها لوحته، لبضفي عليها أبعاداً تضرب في جذورها إلى تاريخنا المجيد تارة، وإلى ما هو مشرف من حضارتنا تارة أخرى، فهو مثلاً يقدم لنا نماذج بشرية متميزة لتتعرف إليها بمواصفاتها الإسلامية الملتزمة، فهو في معرض حديثه عن البعثة الدبلوماسية الجزائرية يدير الحوار على لسانه القائل: لا تخف عليهم، إنهم جميعاً من مجاهدي جبهة التحرير، وليست هذه هي المرة الأولى التي يلتقون فيها بالموت. . إنهم بقدرتهم على مجابهة الموت صنعوا مصير أمتهم العظيم، ثم ينفذ من خلال وصفهم هذا إلى طرح طقوسية لها مردودها من التراث العقدي على صعيد واقع التحرر السياسي<sup>(١)</sup>.

ففي هذا النص - كما ترى - تسويف للخروج عن «الوحدة العضوية» بوضع هوامش تاريخية من شأنها أن تخدم الفكرة والموضوع، وتمنحه البعد الحضاري والإسلامي، وهذا جميل، لكن الناقد لم يبين أن لجوء المبدع هنا إلى «الواقع التاريخي المجيد» من حيث هو واقع غير متخيّل، مما يضفي على المسرحية شيئاً من الجلد، ومن ثم القدرة على التأثير والإقناع، وإنما اكتفى الناقد بالإشارة إلى أنها ليست حشراً أو حشواً بقدر ما هي أشبه بالأجنحة الجانبية التي تعلق بالنص وتسمو به في آفاق الفكر ومراقي الفن النبيل<sup>(٢)</sup>.

ومما عاجله الناقد «الصراع»، فيعلل ضرورته من الناحية النظرية بقوله: «إن التكنيك الذي يعتمد الصراع في المسرح هو عنصر أساسي يشد المتلقي بوشائج التشويق، ويمنحه فرصة الانكشاف، حيث تكمن روح الانفعال المتألق في أطر

(١) الرواسي ع ٩-١٠، سنة ١٩٩٣م، ص ١٠٦-١٠٧.

(٢) نفسه/ ١٠٧.

التكنيك الدرامي، وحيث يتولد الصراع من تحرك الشخصيات ونمو الحدث وصولاً إلى ذروته إلى العقدة<sup>(١)</sup>. ثم يبين على المستوى التطبيقي أن الصراع كان محتماً في هذه المسرحية بسبب «التضاد» القائم بين الأشخاص أفراداً أو جماعات؛ فشخصية الدكتور رباح روحية في إيمانها بالغيب، تقابلها شخصية المغربي المادية، أما التضاد بين المجموعات، فواضح في أعضاء البعثة الدبلوماسية الجزائرية<sup>(٢)</sup>.

ينتقل الناقد إلى عنصر «المفاجآت» ليطبق المنهج نفسه، فيبرز أهمية المفاجأة في نمو الحدث التمثيلي، ثم يكشف عن هذا العنصر في المسرحية، ثم يعالج عنصر «التصميم» نظرياً بوصفه باعثاً على المتعة ووحدة «الهندسة المعمارية للعمل المسرحي»، ويبرز ذلك على المستوى التطبيقي، ليعلمنا أن المبدع لم يوفق حينما أدخل حركاتٍ وأفعالاً غير منطقية، ضعفت ديناميكية مواقف الحدث، وتعثرت في إقناع المتلقي، وأجهدهت في تقبل لا منطقي<sup>(٣)</sup>.

يتناول الناقد بعد هذا «القيم النفسية» في المسرحية، مركزاً على أن اختيار المبدع «الدكتور رباح» المتخصص في علم النفس بطلاً للمسرحية، سمح باستخدام المعرفة النفسية في التحليل، مثل «توظيف اللاوعي» «التضاد» في التشاؤم والتفاؤل، ازدواج الشخصية وانشطارها. والناقد يثني على الكاتب هنا لقدرته على الحفاظ على «السياق الفني في التعامل اللغوي الذي مارسه الدكتور رباح، فلم يكتف في المصطلحات الخاصة بعلم النفس كي لا يفقد العمل الأدبي طابعه ورواه»<sup>(٤)</sup>.

(١) الرواسي ع ٩-١٠، سنة ١٩٩٣م، ص ١٠٧.

(٢) نفسه / ١٠٨.

(٣) نفسه / ١٠٩.

(٤) نفسه / ١١٠.

إلى هنا ينتهي القسم الأول من الدراسة، ويبدأ القسم الثاني ليعالج عدة مشكلات في غاية الأهمية، مثل: لحظات تحقق الشاعرية في العمل المسرحي، والصورة الشعرية، والتقمص والمآخذ، ولعله وقع في شيء من التكرار بالنسبة إلى مسألة اللغة على الخصوص، ونوجز ذلك في:

١- الصورة الشعرية: يلحظ الناقد على المستوى النظري أن «لغة المسرح غير لغة الشعر». وأن النهج الدرامي بعيد عن الغنائية في خطوطه الرئيسية، ولكنه يستدرك أن المسرحية فن قد يحتوي على مشاهد عاطفية، وعندئذ يحسن أن «يتشرب النص المسرحي روحاً شاعرية متوقدة»، ومن هنا يسوغ للكاتب عماد الدين خليل ما يكتنف مسرحيته من لغة شاعرية وصور شعرية، كقوله: «إن ظاهرة الموت كالضوء تماماً تحمل الوجهين معاً: ما يرى وما لا يرى»<sup>(١)</sup> ولكن اللافت للانتباه أن الناقد لم يحلل أبعاد الصور التي استخرجها من المسرحية، فهذه الصورة مثلاً تكثف أمراً عقدياً في غاية الأهمية، يمكن للناقد - لو حللها - أن يكشف قدرة المبدع على توظيف الرؤية الإسلامية التي يتكامل فيها الحسي مع الغيبي عن طريق الصور التشبيهية البسيطة التي من شأنها أحياناً أن تعين، كما يقول أبو هلال العسكري، على «إخراج ما لا يحس إلى ما يحس». وما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه... وما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة... وما لا يعرف بالبدئية إلى ما يعرف بها»<sup>(٢)</sup>.

ب- التقمص: وقد لاحظ الناقد كذلك أن المبدع قد جعل الدكتور رباح بطل المسرحية يتقمص شخصيته هو، فهذه الشخصية - كما يقول الناقد - «فيها

(١) حكمت صالح: فن المسرح الإسلامي: شيء عن الموت: القسم الثاني ص ٨. المشكاة ٥، ٦، سنة ١٩٨٦م.

(٢) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

من وجوه الشبه الكثيرة بينها وبين المؤلف كاتب النص<sup>(١)</sup>.

ولكي يبين الناقد ظاهرة «التمص» هذه، فقد عمد إلى كتابات عماد الدين خليل الفكرية، ولا سيما كتابه التفسير الإسلامي للتاريخ ليحضر نصوصاً يستشهد بها على أفكار محددة، ثم يعود إلى المسرحية ليوازن بين الأفكار التي دارت على لسان البطل، والأفكار التي يؤمن بها عماد الدين خليل، وينتهي إلى الحكم التالي: «إن أغلب هذه المواقف والأفكار التي طرحها الدكتور رباح إنما هي انعكاس للمؤلف نفسه، وما المقطع الذي أوردناه قبل قليل من المسرحية إلا صدى لأفكار المؤلف»<sup>(٢)</sup> ويعبر عن الأمر نفسه مرة ثانية مع شيء من التدقيق بقوله: «إن مجمل آراء المؤلف في الموت في هذه المسرحية إنما هو جزء من تصوراتهِ وتأملاتهِ في هذا الخضم العميق، وللقارئ الكريم أن يستزيد من التفاصيل بمراجعة فصل التمزق والموت في كتابه في النقد الإسلامي المعاصر»<sup>(٣)</sup>.

ولا شك أن الالتفاتة النقدية التي تكون من هذا النوع قليلة في نقدنا، وهي في غاية الأهمية، ولكن الناقد لم يكشف لنا عن الفائدة من هذه الموازنة بين أفكار المبدع المجردة والأفكار التي يختفي فيها وراء الشخصيات، إذ تصبح الشخصيات عندئذ أقنعة، وربما يؤدي ذلك إلى أن تفقد المسرحية الموضوعية، وتطغى عليها الذاتية عندما يضطر الكاتب الذي نلاحظه مثلاً في روايات لجيب محفوظ الذي كان «يريد امرأة متحررة من كل التقاليد التي أخذتها عن الدين والقيم الاجتماعية الشرقية، تكون غايتها الانطلاق من قيود التقاليد، وهذه هي

(١) في المسرح الإسلامي شيء من الموت، ص ٨٣ المشكاة ع ٥، ٦ سنة ١٩٨٥ م.

(٢) نفسه / ٨٤.

(٣) نفسه / ٨٥.

المرأة التي عني بها نجيب محفوظ وناصرها في رواياته<sup>(١)</sup>.

جـ - المآخذ: بعد هذا يقف الناقد على المآخذ التي يقوم بها اعوجاج النص ويوجه بها الكاتب والقارئ على حد سواء، ونوجز هذه المآخذ في: (الموقف الإسلامي - أسماء الأعلام - مشكلة اللهجة).

١- الموقف الإسلامي: أما بخصوص الموقف، فيرى أن اعتماد الكاتب فلسفة العلم الحديث في التفكير بحيث يجيز إجراء التجارب على الناس أمر غير إسلامي لأن «المنظور الإسلامي ومنطوقه يرفض إنسانياً وأخلاقياً أن تُجرى مثل هذه التجارب على ركاب سفينة آمنين، يريهم الموت بأعينهم ليجمع معلومات كمادة لأطروحة الدكتوراه، بحجة دراسة ردود أفعال عينة اجتماعية تجاه واقعة الموت»<sup>(٢)</sup>.

٢- إغفال البحث والتأمل في طبيعة الموت في حين كان العنوان شيء عن الموت يوحي بذلك.

٣- استخدام المبدع لأسماء الأعلام دون مراعاة المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية، وهو الجزائر، التي يتميز أسماء الأعلام فيها نوعاً من التمييز عن المشرق.

٤- عدم استغلال اللهجة الجزائرية الدارجة ليضفي على النص والحوار شيئاً من المحلية، غير أن الناقد يوضح أنه لا يطالب بالتعامل مع العامية كأداة، إنما يعني أن هناك مفردات وتعبيرات شائعة جداً في الاستعمالات الحياتية واليومية هي شديدة الالتصاق بالفصحى، وكان جديراً أن يبرزها ليوضح القرب بين الفصحى والعامية<sup>(٣)</sup>.

(١) السيد أحمد فرج: أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ٣٨.

(٢) في المسرح الإسلامي .. ص ٨٦ المشكلة ع ٥، ٦، سنة ١٩٨٥م.

(٣) نفسه / ٨٩-٩١.



وبعد، فهذا هو النص النقدي الطويل الذي عالج فيه الناقد الشاعر حكمت صالح ببراعة مسرحية شيء عن الموت للأديب المسرحي الشاعر الناقد عماد الدين خليل، وقد اتسمت هذه المعالجة النقدية بالشمول والانطلاق من التصور الإسلامي الطليق والقدرة الفائقة في أسلوب المقارنات والموازنات، والاهتمام بالتصور الإسلامي لإبراز ملامحه في المسرحية بنفس الاهتمام الذي يستهدف المشكلات الفنية التي قلما يعالجها نقاد المسرح، مثل: الوحدة العضوية، والحوار، واللغة ومناسبتها للموضوع، والجمع بين المصطلح المعاصر والقديم كما في قوله: «المنظور الإسلامي ومنطوقه».

وقد ساعد الناقد ما يتمتع به من حس شاعري، إذ هو - كما نعلم - من الشعراء الإسلاميين المتميزين كما رأينا من قبل، على أن يعالج الصور الشعرية في المسرحية، كما ساعدته على التحكم في العمل النقدي تحكماً جيداً.

٣- محمد رشدي عبيد: دراسة مسرحية: الجوع والكلمة للدكتور عماد الدين خليل، وهذه الدراسة لم تكن في الحقيقة في مستوى الدراسة السابقة، فهي موجزة شديدة الإيجاز مع أنها تناولت المجموعة كاملة «الجوع والكلمة» التي تحتوي على مسرحيات قصيرة، منها: شيء عن الموت التي رأينا قبل قليل معالجتها نقداً وتحليلاً.

ودراسة محمد رشدي عبيد استهلها بمقدمة تحدثت عن صورة المسرح الإسلامي كما يتصوره، وعن دور «علي أحمد باكثير» في بلورة هذه الصورة التي عمّقها بعد ذلك عماد الدين خليل بأكثر من تسع مسرحيات، منها: المأمورون، معجزة في الضفة الغربية، الشمس والندس، الجوع والكلمة. (١).

(١) محمد رشدي عبيد: دراسة مسرحية الجوع والكلمة ص ٣٠ مجلة المشكاة ٧٥ سنة ١٩٨٧م.

ثم انتقل إلى الحديث عن مسرحية الديلان البشرية، فأشار الناقد إلى فكرتها الرئيسة، معتمداً على فكر مالك بن نبي في تحليل الجانب الفكري، ثم ناقش لغة المسرحية التي كانت «ترجم هشاشة شخصها»، وبين أن المبدع يقدم الحل «الحل الحتمي هو في الصفة الأخرى، صفة الإيمان بالله واليوم الآخر»، وقد أجاد في اعتماد الفكر الاجتماعي الإسلامي في تحليل المسرحية، ولكنه كان موجزاً شديد الإيجاز.

ثم يعالج مسرحية الجوع والكلمة، فيحدثنا عن الصراع؛ ففي مسرحية الجوع والكلمة صراع حركي بارز في نفس البطل يونس عبد الرحمن بين كرامة الذات وضرورة الحياة، بين نداء القيم الروحية وبين غريزة البقاء، وعاطفة الأبوة والمودة الزوجية.

ويلاحظ أن الحوار في هذه المسرحية «متساوق»، واللغة أنيقة، وخط المسرحية خط الواقعية الإسلامية التي تتعامل مع الإنسان ذي النفس اللوامة التي تعاتب البطل في المسرحية على خضوعه لقانون الغريزة في لحظة ضعف.

ويبرر علاقة الحوار بالتوتر النفسي والصراع: «فكلما تعمق الصراع الدرامي وتدخلت شخوص عميقة أو مثيرة لتأجيجه ازداد توتر البطل وخصب حوار الداخلي مع ذاته نقداً أو تبريراً»<sup>(١)</sup>.

ويقتل إلى مسرحية شيء عن الموت، فيصف المسرحية بأنها «نفسية فلسفية»، تعرض مواقف بشرية متغايرة من ظاهرة الموت، يتميز بينها موقف البطل الإيجابي الذي تدرس بمجابهة الموت في ميادين الشرف.

يحدثنا بعد ذلك عن أبطال المسرحية رياح الجزائري، ومجاهدي جبهة التحرير

(١) للشكاة ع ٧، سنة ١٩٨٧م، ص ٣٤-٣٥.

الوطني، والشاب المغربي الذي مثل موقف المخدوع بظواهر العمل والمبهورات بنتائج المختبر» والشاب الفرنسي الذي كان «أكثر النماذج تهافتاً، فهو الشاب المتألق الذي يغطي خواءه الروحي بأناقة مصطنعة»<sup>(١)</sup>.

ويلاحظ الناقد بعد ذلك أن المسرحية فنياً كانت متماسكة البناء، متلاحمة الجسد العضوي، تجمع إلى رشاقة اللفظ ورهافة التعبير الثري وغائته، عمق المضمون والدلالة الروحية وشدة إحياء المعنى، وأنها قد استخدمت الصراع البني على «أساس التوتر المثير بين غريزة البقاء وسطوة الحدث القدري الصارم».

ويبين كذلك أن هذه المسرحية غنية، وقد كان بالإمكان أن «تتنامى وتبلور وتصبح فصلاً متعددة»، وذلك - في رأيه - يزيد «تعبيرها عن هذه الصور الداخلية المعتملة في الوعي والروح تألقاً وغنى»<sup>(٢)</sup>.

ويتهي الناقد دراسته باعتذار: «هذا ما يتسمع له مجال عرض موجز للكتاب لا يغني القارئ عن قراءته، ولا الناقد المسرحي عن تحليله وتقويمه»<sup>(٣)</sup>.

ولعل هذا الاعتذار يبين أن العنوان غير مطابق للمقال، فالمقال كان عرضاً موجزاً وإن لاحظنا عليه شيئاً من التركيز والجدية التي لم تستثمر استثماراً كاملاً لتعطي معنى أعمق للعمل النقدي الإسلامي، ولم يكن المقال دراسة كما أشار العنوان.

على أن ذلك لا يمنع من أن نعد المقال محاولة نقدية تطبيقية إسلامية، إذا لم تعط الكثير بخصوص العمل النقدي، فقد أعطت شيئاً عن المسرح الإسلامي المعاصر، قد يكون دافعاً للقراءة، وهذا هدف من أهداف النقد في كثير من المقالات كما يتجلى في كتابات طه حسين مثلاً.

(١) المشكاة، ج ٧، سنة ١٩٨٧م، ص ٣٦-٣٧.

(٢) نفسه / ٣٧.

(٣) نفسه / ٣٨.

### خلاصة القول في النقد المسرحي

إن النصوص التي اعتمدناها لدراسة النقد المسرحي لا تكفي للحكم على هذا النقد الإسلامي أو التعريف بطبيعته، ولكن تنوعها - كما رأينا - أدى إلى أن صار الحديث يشمل البحث عن الإسلامية في المسرح الذي أنتج تحت مظلة الإسلامية، ولم يكن أصحابه يلتزمون الخط الفكري الإسلامي، وإنما يخلطون القيم الإسلامية بغيرها نتيجة اضطراب الفضاء الفكري الذي كانوا ينتفسون فيه، ويشمل كذلك نقد المسرح الغربي لبيان الفوضى الفكرية التي يعيشها الإنسان الغربي، ونقد المسرح الإسلامي الذي ينبثق عن التصور الإسلامي الواضح، لغرض تقييده فنياً، وتعميق تجربته النفسية والفكرية والفنية، وهذه الأنواع أعطت نماذج حاول البحث أن يحللها ويدرسها بشيء من التفصيل، وهناك ثلاثة ألوان أخرى لم نعرض لها، منها:

١- نقد الاتجاهات المسرحية في العالم العربي، كالدراسة التي قام بها مصطفى رمضان حول الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب<sup>(١)</sup>. فهذا المقال كان يستهدف إبراز الاتجاهات الأساسية في المغرب، وهي عنده ثلاثة اتجاهات (المسرح الاحتفالي، والمسرح الثالث، والمسرح الفردي) وهذه الاتجاهات الثلاثة تختلف من حيث قربها وبعدها من الخط الإسلامي؛ «فالتراث في المسرح الثالث مثلاً، لا يقتصر على ما هو عربي إسلامي، بل إنه كل التراث الإنساني»<sup>(٢)</sup> غير أن الناقد يرى أنه مع بدايات الثمانينيات ظهرت حركة مسرحية مشبعة بالفكر الإسلامي تعتمد المسرح وسيلة لنشر الوعي الإسلامي الصحيح، وتنتقد الطروحات الإيديولوجية الغربية<sup>(٣)</sup>.

(١) مصطفى رمضان: الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب ص ٦٨: مجلة المشكاة ٤ سنة ١٩٨٥م.

(٢) نفسه / ٧١.

(٣) نفسه / ٧٢.

٢- النقد الذي نجده موزعاً ضمن دراسات معينة تعتمد النقد الموضوعاتي، الذي من شأنه أن يتتبع الفكرة والموضوع، بغض النظر عن اللون الأدبي، فنجد في الفصل الواحد استشهادات من الشعر والرواية والمسرحية، ومثال ذلك ما يلحظ بخصوص كتاب الإنسان في الأدب الإسلامي لمحمد عادل الهاشمي، إذ اعتمد المسرحيات التالية إمبراطورية في المزداد العلني لعللي أحمد باكثير، وأديب لتوفيق الحكيم، والبعث الخامس لأحمد رائف، الدنيا فوضى لعللي أحمد باكثير، والزيتونة لخالد الشواف، وعالم وطاغية ليوسف القرضاوي، والملاحظة المحرجة ليوسف إدريس، والمأسورون لعماذ الدين خليل، وهاروت وماروت لباكثير<sup>(١)</sup>.

٣- النقد القائم على الاختيارات: وهذا النمط من النقد قليل، بسبب طول النصوص المسرحية بالنسبة إلى النصوص الشعرية أو القصة القصيرة مثلاً.

وخلاصة القول: إن النقد الإسلامي في مجال المسرح يحتاج إلى مزيد من العناية، وإلى شيء من الجِد أكثر مما رأينا، ما دام الأدب الإسلامي يحمل رسالة نرى أن المسرح قد ينهض بها أكثر من أي لون من الألوان الأدبية الأخرى عدا أدب الأطفال كما بحثه نقاد كثيرون مثل: لمحيب الكيلاني<sup>(٢)</sup>، وعيسى أمين صبري<sup>(٣)</sup> ومحمد محمود قرانيا<sup>(٤)</sup>.

ونلاحظ أن هذا النقد جمعنا بعضه من الكتب، وبعضه من المجلات، وهذا يعني أن المسرح في أمس الحاجة إلى مؤلفات نقدية في هذا المجال خاصة،

(١) محمد عادل الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي ص: ٢١٨، ٢٢٣، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٧.

٢١٦، ٢٣٣، ٣٤٦، ٣٦٦، ٣٨٣، ٤٢٠، ٤٤٢، ٤٥٥، ٤٦٢، ٤٧٨، ٤٨٤.

(٢) لمحيب الكيلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مؤسسة الإسراء والمعراج للنشر، تستطية.

(٣) عيسى أمين صبري: نحو أدب إسلامي للأطفال: (مجلة) مجلة الأمة، ع ٣٩، سنة ١٤٠٤هـ.

(٤) محمد محمود قرانيا: فن الكتابة للأطفال، مجلة الفصيل، ع ٩٦.

تعالج النصوص معالجة متأنية ومفصلة وعميقة، لتعطي المسرح نفساً أقوى في المضمون والشكل.

وقد يلحظ البحث أن كل النصوص التي درسناها لم نجد فيها نصاً يهتم بالمناظر، فقد عولجت المسرحيات من جهة القيم الإيمانية والإسلامية واللغة والحوار والحبكة والشخصيات، وحتى من جهة الوحدة العضوية والتصوير، ولكن لم نثر على من يُعنى بالمناظر، كما لو أن المسرحية لم تكتب لتمثل، مع علمنا أن المسرحية تفقد معناها إذا لم يتحرك أشخاصها على منصة المسرح ويحركوا معهم الجماهير، لاسيما وأن المناظر في المسرح المعاصر لم تعد هي تلك المناظر الثابتة في المسرح الكلاسيكي<sup>(١)</sup>، وأكثر من ذلك وأحرج إلى المناظر المتغيرة الفن المسرحي الإسلامي للأسباب التالية:

أ- الفترة التاريخية الكبيرة التي يستمد منها شخصياته الرمزية.

ب - طبيعة التصور الذي ينبثق عنه ويحمله كرسالة.

ج - ضرورة إدخال الزي الإسلامي والجاهلي في حياة الشخصيات لتكون تعبيراً عن المقاصد الفنية.

د - الاختلاف القائم بين جاهلية القرن العشرين وجاهلية ما قبل الإسلام.

هـ - ضرورة إغناء خشبة المسرح بالمناظر المعبرة، التي تعين على التخيل والإيصال والتأثير.



(١) فردب، ميليت، جيرالدنيس بتلي: فن المسرحية، ص ٤٩٨-٤٩٩.

## الخلاصة

### تقويم ونتائج

تحدثنا في ضوء هذا البحث عن الأسباب التي عملت على تكون موضوع النقد الإسلامي، وعن الكيفية التي تأسس عليها قديماً وحديثاً، وعن المفاهيم النظرية التي يطرحها، وعن التصور الذي ينبثق عنه، والقضايا الأدبية التي يعالجها في ضوء هذا التصور كالواقعية والالتزام والوظيفة الأدبية والأصالة والحدائق، والمنهج وعلاقته بمسألة أسلمة العلوم الإنسانية، ومشكلات المصطلحات وما تختزنه من خلفيات ثقافية. كما تحدثنا عن النقد التطبيقي الإسلامي المعاصر الذي جرى حول الألوان الأدبية الثلاثة: الشعر، والقصة، والمسرح.

والآن يمكن أن نتساءل: هل بالإمكان أن نقوم هذا النقد؟ وهل يمكن أن نرصد النتائج التي حققها هذا البحث الذي كان يستخدم المنهج المتكامل الذي يراوح بين الاهتمام بعالم الأفكار وعالم الأشخاص، ويعتمد التحليل حيناً والوصف حيناً آخر، لكي يحقق أكبر قدر من المرونة التي تسعف الباحث ليكتشف أغوار المجهول؟

من الصعب أن يقوم الإنسان عمله، أو يحصر نتائجه في قائمة، ولكن ما لا يدرك كله ينبغي ألا يترك - على الأقل - جله كما يقال، ولذلك سنعمد إلى هذه المهمة الخطيرة يحدونا في ذلك أملنا في أن نعطي عن النقد الإسلامي المعاصر صورة واضحة المعالم.

إن النقد الإسلامي ينطلق من مرجعية فكرية متميزة، تمثل ماضيه بالقدر

الذي تمثل أمسه وأصالته، ويستشرف مشروعا حضاريا ينبثق عن التصور الإسلامي الذي ينبثق عن الوحي، ويتصف، من ثم، بالشمول والكمال والاستغناء عن غيره من التصورات، ويرفض النظرة الأحادية التي تقصر البحث على الأداة البسيطة التي تعجز عن حل مشكلات الحياة، والأدب الذي يعبر عن الكون والإنسان والحياة، ولذا يستكشف هذا النقد عن المنهج التجزيئي، لما في الأحادية والتجزئية من نقص بمنعها من فهم طبيعة الأدب في صورته (الأدبية الخلقية، والأدبية الجمالية).

ومن هنا تختفي في منهج النقد الإسلامي لغة «الفن للفن» لتقوم مقامها لغة «الفن للإنسان» وتختفي لغة «الفن للحياة» لتحل محلها لغة «الفن للدنيا والآخرة»، ولذلك وجدنا نظرية الأدب الإسلامي تعنى بأدب الرسالة الذي يضع أدب الأطفال في مقدمة ما يبحث، ذلك الأدب الذي يبرر القيم الإسلامية الرشيدة، ويعكس - كما يقول عيسى أمين صبري - خفايا الأنفس المتعطشة إلى حب الفرسان الذين داست سنابك خيولهم جباه الطغاة والجبابرة، ويوقظ في الإنسان حس المسؤولية كَلَبَاتٍ تنتظر دورها في القيام بالخلافة في الأرض.

ولقد لاحظ البحث أن هذا النقد - على مستوييه: النظري الذي يبحث في الماهيات والوظائف ومسائل المناهج، والتطبيقي الذي يتغلغل في أعماق النص الأدبي - قد تجدد مقترنا بتجدد الحركة الإسلامية الحديثة، ومن ثم كانت المشكاة التي يستضيء بها هي الإشعاع القرآني الكريم والسنة النبوية المطهرة، كما كانت الفلسفة التي يتكئ عليها هي جهود المفكرين المصلحين الذين انبثقت عن جهودهم نظريات جديدة في الإصلاح والتغيير، مثل الأفغاني ومحمد عبده والمودودي وابن باديس والشيخ بيوض والإبراهيمي.



وعليه، فلمّا كان الإيمان الذي يضيء سبل التفكير ينبثق أساساً من القرآن والسنة، فإن النظرية النقدية كانت قد وجدت فيهما المرجعية الكافية لتأطير النظرية وإغنائها بتصور شامل وعميق، تجلّى في جهود سيد قطب، ولا سيما كتبه النظرية، مثل مقوّمات التصور الإسلامي، وخصائص التصور الإسلامي ومثل تفسيره في ظلال القرآن، كما تجلّى في إنتاج من سار على دربه، مثل محمد قطب، وعما الدين خليل، والندوي، ونجيب الكيلاني.

لذلك يمكن القول بأن ما أنتج في هذا المجال على المستوى النظري شيء فريد من نوعه، لأنه يتميز فعلاً - بسبب يقينيات مرجعيته - عما ينتج من نقد شرقاً وغرباً، في ضوء الفلسفات الوضعية التي ترواح بين اللائكية والإلحاد حيناً، وتستند إلى الفكر الديني المسيحي أو اليهودي أو البوذي حيناً آخر.

ونحن إذ نقول ذلك، نعرف أن من الأمم من يصفنا بالاستعلاء والغرور، وربما بالجهل لما أنتجته الحضارة الغربية المعاصرة في مجال النقد، لذلك نؤكد أننا لا نعني عظمة ما أنتج، ولكن نقصد عظمة وجلال المرجعية التي يتحرك في ضوئها نشاط هذا النقد، الذي لا يزال يتعثر بعض الشيء، ولا سيما على المستوى التطبيقي؛ فهذه المرجعية هي وحدها التي تصلح قاعدة للتنظير وإنشاء التصورات الأكثر ملاءمة لرسالة الأدب، لأنها - اليوم - هي وحدها التي تحمل بين طياتها الحقيقة الكاملة عن الوجود.

قد يسعفنا هذا التصور على توجيه نظرية الأدب ونقده نحو شاطئ النجاة بعد أن رأينا سفيتيهما في الغرب توشك أن تغرق، وقد قدم الدكتور عماد الدين خليل في كتابه فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر خير صورة لفلسفة الأدب المعاصر على تعدد مدارسه.

ولعلنا يمكن أن نقول: إننا، بفضل هذه المرجعية، يمكن أن نلاحظ الهلحلة

التي قد تعتري أحياناً النقد الإسلامي في نشاطه الذي يحاول أن ينظر للفن والجمال في ضوء التصور الإسلامي دون أن يتخلص من تبعية الفكر الغربي، ويبدو ذلك جلياً حتى في اختيارات كبار المنظرين مثل محمد قطب وعماد الدين خليل ونجيب الكيلاني، إذ ضمن الأول كتابه القيم منهج الفن الإسلامي اختيارات غير إسلامية، ووضعها تحت عنوان إسلامي، وسار الأخران على هديه، فوقعا فيما وقع فيه، فهما في الحقيقة ذهبا ضحية الاتباع لسنة سنّها محمد قطب، أرجو ألا تزيد في الانتشار لما لها من أثر سيئ في إنشاء نظرية للأدب الإسلامي الخالص النقي، ولأنها تتناقض في تصوراتها مع المبدأ الأساس في النقد الإسلامي وهو «العقيدة»، فتحكيم الذوق الأخلاقي العام يصلح لتوجيه القراء نحو الآداب العالمية السامية، ولكنه لا يصلح بحال لإنشاء نظرية خاصة للأدب الإسلامي، وقد شعر الدكتور نجيب الكيلاني بذلك وهو يختار نصوصه القصصية والمسرحية فقال: «إذ نقدم لنجيب محفوظ هذه القصة القصيرة نصف الدين لا نزع من هذا التقليد وتلك الأحكام إنما تشمل كل إنتاجه، بل حكم جزئي على أثر فني واحد من آثاره العديدة التي قد تتشابه وقد تختلف»<sup>(١)</sup>.

وقد نجم عن تميز التصور الإسلامي عن باقي التصورات خصائص جمالية لاحظها بعض النقاد وخفيت عن بعض، ذلك لأن ارتباط المضمون بإسلامية الشكل أضحى من البديهيات، يقول محمد إقبال عروي بشأن الأدباء الإسلاميين: «إن هؤلاء الأدباء يمتاحون على مستوى الرؤية من الإسلام، فمن البديهي أن تتبلور تلك المفاهيم وتؤثر في العملية الإبداعية، وهذا ما لم يدركه لقاح...»<sup>(٢)</sup>.

(١) الإسلامية والملاهب الأدبية ص ١٨.

(٢) حضور الأدب الإسلامي: مجلة الأمة ص ٤٧ ع ٦٦ / ١٩٨٦ م.

ومن هنا كان البحث يتابع بدقة مشكلة الترابط بين الشكل والمضمون في الأدب الإسلامي كما تعرضه نظرية الأدب الإسلامي، ولاسيما في دراستنا لمفهوم الأدب الإسلامي في النقد المعاصر، فقد بينا نقاط التقاطع والتطابق بين الأدب الإسلامي وغيره من الآداب، وفرقنا بين الأدب الديني والأدب الإسلامي كمفهومين، وعرضنا لسمات الأدب الإسلامي كالعقيدة والالتزام والواقعية العضوية والغائية والأخلاقية والإنسانية والجمالية والتصويرية والتفأولية.

كما نجم عن تمييز التصور خصائص ومقومات فكرية تعدُّ من كبريات القضايا التي تميز الأدب الإسلامي من حيث هو فهم للكون والحياة: كالالوهية، والإيمان بالقيامة، والكتاب، وقد كان لتلك المقومات أثرها في تحرير العقل والتجربة الفنية من التبعية والتغريبية التي سقطت فيها أعلام غير الإسلاميين.

وقد تبين لنا من خلال ذلك أن هناك علاقة أكيدة بين مفهوم العمل الصالح والتصور، وهما اللذان تشير إليهما الآية من قوله تعالى: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾ (٢٢٤) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾ [الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٧].

ولما كان النقد الإسلامي يربط هذا الربط بين الشكل والمضمون والأدب حتى يُعَدَّ الأدب عملاً صالحاً أو فاسداً، فإن ذلك كان يقتضي التعرض لمفهوم الجمال في هذا النقد، فوجدنا عندهم جمالتين: جمال الظاهر وجمال الباطن، وقد اتضح أن المعاصرين كانوا يمثلون في ذلك خطى الأقدمين كالغزالي وابن قيم الجوزية، ويربطون مفهوم الجمال بالحضارة، حتى لنجد مالك بن نبي يصوغ القضية بشكل معادلة هي: (الحضارة = المبدأ الأخلاقي + الذوق الجمالي).

ولكن عندما تأملنا تلك المفاهيم كما تجلّت عند القدماء والمعاصرين على حد سواء، وجدناها تصدر عن النص القرآني بوصفها مرجعية تحدد الفهم الإسلامي للجمال، ومن ثم كانت المقولة: «ينبوغ الجمال في العمل الفني يظل هو العقيدة الإسلامية» أساسية، ليس عند عدنان رضا النحوي الذي صاغها هكذا فقط، ولكن عند جميع متأملي الجمال من الإسلاميين الذين ذهبوا إلى ربط سمو الفن الإسلامي بسمو فهم الجمال، من حيث هو جامع بين المقاصد والمتعة، ومن ثم كان البحث مدفوعاً ليعرف المثل الفني الأعلى عند هؤلاء النقاد، وقد تبين أن الإنسان يعيش بين المثل الأعلى ومثل السوء، وبذلك يكون واقعياً، فيسمو أحياناً حتى لتغار منه الملائكة، ويهبط أخرى حتى لتستنكف منه الشياطين، وهو في كل ذلك إن كان فناً سيستج فناً يتطابق مع واقعه العقدي والجمالي كفرد لا كأمة، مما جعل إمكان وجود أديب ماركسي في مجتمع إسلامي والعكس صحيحاً.

وقد برز على سطح الدراسة الجمالية «نظرية التصوير الفني» التي كتب فيها سيد قطب كثيراً حتى لفتت نظر بعض النقاد، فألف في ذلك صلاح عبدالفتاح الخالدي نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ولكننا كنا قد تساءلنا: «هل التصوير هو المعادل الموضوعي للتصور؟» وحاولنا أن نربط بين نظرية التصوير عند قطب ومفهوم المعادل الموضوعي عند إليوت ونظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، واتجاهها جميعاً نحو إلغاء ثنائية (الشكل/ المضمون) لتقيم معنى واحداً للفن يتداخلان فيه.

وقد تدرج البحث عن طريق الاستقراء ليكشف عن أهم القضايا النقدية التي طُرحت، كقضية الالتزام، والواقعية الإسلامية، والأصالة والحدائث، والتجربة الشعرية والتوتر، ومشكلة توصيل التجربة، ثم الوظائف التي ينهض بها الأدب

الإسلامي من ترسيخ العقيدة، وتوعية سياسية، ومعالجة للمشكلات الاجتماعية والنفسية والأخلاقية، وإثارة للحس التاريخي والحس الجمالي، وهي وظائف تميز رسالة الأدب الإسلامي عن الآداب كلها، على الأقل في بعض الخصائص المتعلقة بالعقيدة والأخلاق.

وقد كان المنهج النقدي من القضايا الأساسية التي عني بها البحث، لذلك تساءل البحث عما إذا كان النقد الإسلامي المعاصر قد قدم حلولاً لهذه المشكلة التي جعلت النقد يعيش على التبعية للغرب؟ ومن هنا خصص جانباً من الدراسة لنقد النقد الغربي كما يقوم به رواد النقد الإسلامي كمرحلة أولى لتقويم المناهج، ثم تتلوها مرحلة أخرى تطرح البديل الذي هو «منهج النقد الإسلامي»، وقد لاحظ الباحث أن الأسس التي بنى عليها الرواد منهجهم كانت تقتصر إلى شيء من التركيز، لذلك اقترح بكل تواضع ثلاثة أسس هي: العقل والتجربة، والكتاب المنير، معتمداً في ذلك على قول الله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾ [الحج: ٢٨].

ولكن كانت مشكلة علاقة المنهج بالعلوم الإنسانية تطرح نفسها بإلحاح مما اضطر البحث إلى معالجة قضية النقد والعلوم الإنسانية، ومن خلالها مشكلة «أسلمة العلوم الإنسانية»، على أساس أن إسلامية المعرفة أساس ضروري للإصلاح الفكري والحضور الثقافي والعمرائي للأمة، كما أنها أساس ضروري لإزالة الفصام النكيد بين النظرية والتطبيق، بين الفكر والواقع، وبين القيادة الفكرية السياسية والاجتماعية، وهي ضرورة لإزالة الثنائية والاردواجية الموجودة في النظام التعليمي الذي يسود العالم الإسلامي كله، وللشروع في بناء النسق الثقافي الإسلامي<sup>(١)</sup>.

(١) سلسلة إسلامية المعرفة: الوجيز في إسلامية المعرفة، ص ١٩.

وكان قد ارتبط بالمنهج وإسلامية المعرفة مشكلات المصطلح النقدي، وقد تبين بعد استقراء النصوص النقدية النظرية والتطبيقية أن النقد الإسلامي يذل جهوداً - لا تزال قاصرة - للبحث عن مصطلحاته الخاصة التي تسعف القارئ والدارس، في ظل المعرفة الإسلامية، أن يبدع ويجلد ويبحث ويكتشف، وهذا في رأي البحث لن يتحقق إلا إذا تخلص المصطلح من التبعية التي نشأت عن طريقة تعريب المصطلحات خاصة بدلاً من ترجمتها وأسلمتها وإداعها لتخضع للتصور الإسلامي، ولتتحرك في فضائه الفكري الذي يمتد عبر أربعة عشر قرناً ونيف من حيث الزمان. وعبر محور (طائفاً/ جاكوتا) من حيث المكان.

هذا ولما انتقل البحث لاستقراء العطاء النقدي الإسلامي في المجال التطبيقي وجد الجهود النقدية تتحرك في خمسة حقول أدبية هي: الشعر والرواية والمسرح والقصة وأدب الأطفال، ووجد أن طرق تناول النص مختلفة، منها الاختيارات، ومنها الموضوعاتي، ومنها دراسة شخصية معينة، ومنها مواجهة النص.

ولكن الملاحظ أن هذه الجهود النقدية لم تكن سواء في تلك الحقول، إذ نجد مثلاً نصوص نقد المسرح أقل من نصوص نقد الرواية ونقد الشعر، وأقل منها جميعاً نقد أدب الأطفال، في الوقت الذي يؤكد النقد في المستوى النظري على الوظيفة التربوية تأكيداً، ويلج عليها إلحاحاً، مما يؤهله لأن يكون - في أدب الأطفال - أنضج من أي اتجاه في العالم ما دام أدب رسالة قبل كل شيء، رسالة أدبية وتأديبية، جمالية وخلقية، تستقي من الوحي وتتعامل مع الفطرة. والألآن يمكن أن نتساءل:

- هل استطاع النقد الإسلامي أن يقدم منهجاً واضح المعالم؟

- هل يملك أدواته المعرفية التي تعينه على التحليل والتقويم والتفسير؟

- هل كان موضوعياً في تعامله مع النصوص غير الإسلامية؟
- ما مدى قدرته على الربط بين مرجعياته الفكرية والجمالية؟
- هل كان يستجيب أكثر للأصالة ولا ينخدع - كالنقد التغريبي - ببريق الحضارة الغربية الذي يهزنا ليمتعنا لحظة ويسحقنا قروناً؟
- إن هذه التساؤلات هي التي يجيب البحث عنها في الحقيقة من أول كلمة فيه إلى آخرها، ولكن هناك ملحوظات لا بد من بيانها.
- فقد لاحظ البحث أن النقد الإسلامي قد يستثمر في جهوده عناصر لا يستثمرها النقد في الاتجاهات والمناهج النقدية الغربية، كالبحث عن المقاصد، وقد تجلّى ذلك مثلاً في نقد أحمد محمد الخراط في نقده لرواية السنوات الرهيبة للروائي ج. ضاغي مثلاً.
- كما لاحظ روح التوجيه والترشيد تتجلى في كثير من المقالات؛ كدعوة من شأنها أن ترفع من قيمة الأدب الإسلامي، ويتضح ذلك في اختيارات محمد قطب، وفي مقال جمال أمين حول أدب السيرة، ومقال حسن الامراني «عن السجن والحرية لصافي ناز كاظم».
- كما نلاحظ الاكتفاء أحياناً بالوقفات السريعة التي تكون أشبه بملخص للعمل الأدبي، كما فعل عبدالله العلوي في مقاله «وقفه مع مسرحية نقيب كوينيك».
- وقد لاحظ البحث أن الجوانب التطبيقي في النقد الإسلامي لا يرقى إلى مستوى النقد النظري، وأنه يفتقر إلى الإحالات النظرية كثيراً، ويعتمد في مواجهة النص على أسلحة تحتاج إلى سند نظري يمكن الحصول عليه ببساطة في الكتب النظرية لو فعل، وأنه قد عُنِيَ أحياناً ببعض الجزئيات دون الغوص في الأعماق التي تحتوي الكليات التي تنشط - في الواقع - جميع الجزئيات في

فضائها، وذلك كأن يهتم ناقد الشعر باللغة أو الصورة أو الموسيقى، أو يُعنى ناقد القصة أو الرواية بالسرد أو الشخصيات أو الصراع أو الحوار بوصفها مفردات، ولكن دون النظرة الكلية للنص، بل قد تضع النظرية الكلية التي كان يمكن أن تنطلق من التصور الإسلامي الذي من خصائصه الشمول. والواقع أن تلك الجزئيات تكتسب أهميتها في العمل الأدبي من كونها ترتبط بالفضاء الفكري، وبمعنى آخر: إن جميع تلك الجزئيات تحمل في طياتها الانتماء العقدي الذي لا بد أن يكشف، ولناخذ على سبيل المثال هذه الصورة لنزار قباني:

أهواك منذ كنت صغرى كصفحة الإنجيل

لقد علق على هذه الصورة الناقد أحمد بسام ساعي قائلاً: «إن الشاعر قد نقلنا بسرعة من المتوقع إلى غير المتوقع، وجه الشبه الذي أرادته من صفحة الإنجيل: النقاء والطهارة» فهل تعبر الصورة عن ذلك فعلاً؟ إن صفحة الإنجيل تفتقر في التصور الإسلامي بالتحريف والتزييف بسبب حذف ما يدل على نبوة محمد ﷺ وعلى التوحيد ليقيم مقامه التثليث، ومن هنا لا تثير في المسلم صورة نزار قباني السابقة إلا هذه الدلالة، وهي متناقضة تماماً للنقاء والطهر، وقد يصدق ذلك عليها لو نكتبها على الشكل التالي:

أهواك منذ كنت صغرى كصفحة القرآن

وقد تميز النقد الإسلامي المعاصر بالدعوة الصريحة لإعادة النظر في القراءات السابقة ومناهجها، ولاسيما تلك التي قام بها أصحابها في «غياب الوعي الروحي»، لأنهم كانوا ينظرون إلى الأدب من زاوية أحادية، هي أدب المجتمع المتقدم وأدب المجتمع المتخلف، لكن من الناحية المادية لا الخلقية أو الروحية، ولكي يتضح الأمر نضرب مثلاً بهذا النص الذي عرض فيه جابر عصفور



للناقد طه حسين قائلاً: «تستوي لدى هذا الناقد كل مدارس الأدب والنقد الأوروبية، وكل مراحل التاريخ الأدبي في الغرب، من حيث إنها نتاج مجتمعات متقدمة، تنقل ثمار تقدمها - مهما تنوعت أو تباينت، أو تنافرت، أو تضاربت - إلى مجتمع مختلف لتدفع عملية «النهضة» في هذا المجتمع إلى الأمام... يجرب طه حسين الناقد كل منهج ممكن في التعامل مع الأدب العربي القديم أو الحديث، ويحاول الإفادة من كل تصور نظري أو إجراء تطبيقي يعينه على تأصيل الدراسة الأدبية، فينتقل بين المناهج والنظريات وبين التصورات والإجراءات مثلما ينتقل المسافر بين العربات والمحطات في رحلة طويلة شاقة، لا يعنيه من الانتقال والتغيير سوى بلوغ محطة الوصول، وهي تحقيق التنوير وتأسيس النهضة الأدبية والنقدية»<sup>(١)</sup>، فهذا النص يصف لنا في الحقيقة طه حسين نموذجاً للنقد الذي ينبغي إعادة النظر فيه جملة وتفصيلاً؛ ولعل كلمة «كل» التي تكررت هنا تبين كيف كان طه حسين يجتهد في غياب أرضية فكرية إسلامية تعينه على الانتقاء، فهو صاحب «مشروع حضاري» تنويري، ولكنه مشروع بلا مقومات تضمن الخصوصية الحضارية.

فمثل هذا النقد هو الذي جعل النقد الإسلامي المعاصر يدعو إلى إعادة النظر في أمسه كلها، ومن ثم شكك في القيم التي أرسَلَتْ بشأنه جزافاً في وقت غاب فيه الوعي الروحي، وعن دعا هذه الدعوة حسن الأمرائي في دراسته للثابت والمتحول، وحلمي محمد القاعود في مقاله: ماذا يبقى من أدب الجنس والجريمة؟: قراءة جديدة في رواية الطريق لنجيب محفوظ<sup>(٢)</sup>.

(١) جابر عصفور، المربايات المتجاوزة: دراسة في نقد طه حسين، ص ١٠-١١.

(٢) المشكاة ج ٣، ص ٥٦.

بل قد نجد المفكرين الإسلاميين يدعون إلى إعادة القراءة للتراث الإسلامي نفسه مثلما فعل حسن الترابي في كتابه تجديد الفكر الإسلامي، ومحمد الغزالي في كتابه السنة بين أهل الفقه وأهل الحديث.

وقد دَعَوْا إلى إعادة النظر، إما لأن العقل الإنساني يتطور بتطور عناصر الحياة بما في ذلك الثقافة، مما استدعى إعادة النظر في فهم القدماء أنفسهم للثابت والمتحول، وإما لأن العقل العربي الحديث قد خلخلت كيانه هزات فكر الغرب فأفقدته الصواب، وفي جميع الأحوال لابد من إعادة قراءة ذلك النتاج القديم والحديث في ضوء الإيمان والفهم الإسلامي المعاصر.

ولعل من المفيد كذلك أن نشير إلى أن النقد الإسلامي المعاصر كان حريصاً على تكامل القيم (الفنية والفكرية والروحية والاجتماعية)، ومن هنا كان النقد التطبيقي الموجه إلى أدب نجيب محفوظ - وهو كثير كما رأينا - مركزاً على «غياب الروحي»، مما أهدر «الفني والجمالي» وأزرى به، ولقد كان محمد الغزالي على حق حين قال: «إن البعد عن الله لن يثمر إلا علقماً، ومواهب الدكاء والقوة والجمال والمعرفة تتحول كلها إلى نقم ومصائب عندما تعرى عن توفيق الله وتُحرَم من بركته»<sup>(١)</sup>.

ولكن نحسب أن عدم إقامة نظرية في اللغة تتناسب مع الاتجاه النقدي الإسلامي المعاصر، يبقى من أمهات المشاكل التي تعوق تطور النقد الإسلامي ما دام النص الأدبي - كما قلنا - تتحكم فيه ثلاثة حدود:

١- المفهوم وقاعدته التصور.

٢- المنطوق وقاعدته اللغة.

٣- المتخيل وقاعدته الإبلاغ.

(١) جلد حيالك، ص: ٢٢.

وقد لاحظ البحث أن «علوم اللغة» عند العرب كانت متطورة، وأنها قد بلغت مستوى النضج عند ابن جني وعبد القاهر الجرجاني، وأن من النقاد من دعا إلى استثمار ذلك مثل مصطفى ناصف، ولكن ذلك وحده - في نظرنا - لا يكفي، لأن تحليل القدماء لمشكلات اللغة كان يرتبط بفضائهم الفكري الذي يختلف عن فضائنا بعض الاختلاف لتطور نظرية المعرفة، وتعدد العلوم الإنسانية ونضجها، وارتباط النقد المعاصر بالفلسفة أكثر من أي وقت مضى، وإيمان الأدب المعاصر برسائله الفكرية والإصلاحية أكثر من إيمانه برسائله الجمالية الشيء الذي يترجم الثورة على القوالب الفنية كالفنية ونظام البحور الخليلية.

ومن كل ذلك تتبين ضرورة التفكير في نظرية لغوية ذات فلسفة إسلامية تنبع من الأصل في ثقافتنا، وتتحرك أفكارها في ضوء هذه الفلسفة الإسلامية التي تحتاج هي أيضاً إلى هزة جديدة يمكن أن تنبعث من خلالها نظرية المعرفة الإسلامية، فذلك في رأينا أهم من «أسلمة المعرفة» لأن هذه الأخيرة قد تصنع بنا ما صنعت في الفكر الإسلامي بعد عصر الترجمة للفلسفة اليونانية، فتبعدنا عن الأصالة، وتضعنا من جديد في سكة التبعية التي لم ولن تسمح لنا بالإبداع.

ولئن غابت نظرية جديدة للغة في ضوء الإسلام، وكان النص لغة جميلة، فإن الملاحظ أن النقد الإسلامي المعاصر قد أولى الاهتمام للمضمون، وحرص على الرسالة الأدبية أكثر من حرصه على الشكل والجمالية الشكلية، وتجاهل ذلك على المستوى التطبيقي بوضوح؛ على أن هناك استثناء نجلده في دراسة عماد الدين خليل لرواية عمالقة الشمال، مع أن الهدف من دراسته هو الكشف عن الإسلامية، ونجلده كذلك عند محمد إقبال عروي في مجمل دراساته، ولا سيما نقده لرواية الإعصار والمتلثة، وقصيدة النبي والتكنولوجيا ونقده لرواية

حكاية جاد الله كنموذج للبحث في استراتيجية النقد الإسلامي، لولا الغلو في الأخذ بالنظريات الغربية، التي قد تهمص جهداً نافعاً للتنظير في النقد الإسلامي.

وقد تجنب النقد الإسلامي اللعب النقدي الذي يهتم بشكل مبالغ فيه باللغة من حيث هي منطوق، حتى ينسى تماماً رسالة الأدب، كما يفعل بعض النقاد المتأثرين بالاتجاهات الغربية الشكلية مثل خالدة سعيد، كما تجنب في تحليل الرسالة - وهو كثير العناية بها - الاعتماد على الفلسفات الواعية التي أثبت البحث العلمي فسادها، ولكن لم يستند بشكل جدي من الطروحات الجديدة التي تنبثق في تحليلها الاجتماعي أو الجمالي أو النفسي أو التاريخي من التصور الإسلامي، مثل أفكار مالك بن نبي الاجتماعية والحضارية المبنية في كتبه كلها، ومثل أفكار عماد الدين خليل التي طرحها خاصة في كتبه النظرية ولاسيما كتابه مدخل إلى إسلامية المعرفة: مع مخطط مقترح لإسلامية علم التاريخ، ومثل أفكار المفكر الإيراني مرتضى مطهري المطروحة في سلسلة: مقدمة في التصور الإسلامي، وأفكار باقر الصدر في الاقتصاد، ولا سيما من كتابه اقتصادنا، أو محاضراته التي جمعت تحت عنوان التفسير الموضوعي وسنن التاريخ<sup>(١)</sup>، تلك التي تكشف عن: (١- أدلة المادية التاريخية ٢- سنن التاريخ ٣- التحليل القرآني للعناصر المجتمع)، وقد يعود السبب في ذلك إلى الحصار المضروب على الفكر الإسلامي عامة، والأدبي خاصة. وقد يعود إلى تدهور العلاقات السياسية بين الدول (الإسلامية) بسبب اختلاف فلسفاتها بين قومية واشتراكية، وملكية وجمهورية إلخ . . وعزل فكر قُطر عن فكر قُطر آخر،

(١) انظر: مقدمة في التصور الإسلامي، ترجمة محمد علي آذرشب، ص ٥٧-١٤٣.

ولكن في جميع الأحوال كان لابد أن يتحدى البحث النقدي كل ذلك، ليقيم جسوراً تنعش الفكر الإسلامي، ومن ثم الأدب والنقد، لأنهما نتيجة طبيعية للفضاء الفكري الذي يمثل أصالة هذه الأمة.

ولعل من أكبر عيوب النقد التطبيقي خاصة قلة استغلال المقولات النظرية في المقاربات النقدية، وقلة الأمثلة التطبيقية في الدراسات النظرية، وقلة الارتكاز على العلوم الإنسانية في التفسير، ووقوع النقاد أحياناً في النظرة الأحادية التي حلدوا - على المستوى النظري - من الوقوع فيها «وقلة الاهتمام بأدب الأطفال، على الرغم من معرفتنا جميعاً باهتمام الدول المتقدمة في المدة الأخيرة بذلك، حتى وصلت الإصدارات المخصصة للصغار عندهم إلى درجة باهرة حقاً، فإذا كان المعدل الفرنسي يقع في حوالي: ١٦٠٠٠ نسخة من ٤٠٠٠٠ نسخة للإصدارات الشعبية ذات النوعية الرديئة (٣٠٠٠ إلى ٥٠٠٠ نسخة لبعض الألبومات) فإننا نجد في كوريا متوسط الإصدارات ٤٠٠٠٠ نسخة لمجموع سكاني يبلغ نحو ٨ ملايين نسمة» وقد أخذ الباحثون يهتمون بالعوامل «التي تؤثر في إنتاج أدب الفتيان في مختلف البلدان»<sup>(١)</sup> غير العربية والإسلامية طبعاً.

وإن كان لي، في خاتمة هذا البحث المتواضع، أن أوصي فإن أهم ما أوصي به النقاد والأدباء أنه لابد من التأكيد على أن الكتابات النقدية النظرية والتطبيقية تنطلق - أساساً - من العمل الإبداعي وتصب فيه، ومن ثم فإن على الأديب المبدع أن يعرف أنه بصلد رسم «الأنموذج» للمدرسة الأدبية الإسلامية، لذا لابد أن يتجنب - ما استطاع - كل ما من شأنه أن يكون قدوة للفساد، كالغلو في التركيز على الجنس كرد فعل ضد بعض النظرات النقدية المغرضة، وكاستخدام

(١) مجموعة من المؤلفين: أدب الأطفال والفتيان في العالم، ص ٨.

كلمات لها ظلال معادية للفكر الإسلامي مثل «الرفاق»، والسطحية في التعامل مع الحياة والثقافة، والاستخفاف بالقيمة الجمالية التي صارت تعضد بقوة القيم الأخرى كلها.

ويجب كذلك على النقاد أن يكونوا أكثر جدية حين يتعاملون مع النقد تنظيراً وتطبيقاً، لأنه بصدد وضع منهج وقواعد، فإذا وُضعتُ ساذجة بسيطة، أو خيالية لا تستند إلى الحقيقة الأدبية، فإنهم سيكونون قد جنوا على الأدب الإسلامي بذلك، ولذا لا بد أن يتجنبوا التسطيح، ولن يتجنبوه إلا بالاعتماد على علوم اللغة بعمق، وعلى الفلسفة التي هي أم العلوم الإنسانية، وأن يوظفوا التصور الإسلامي في نقدهم العملي وهم يحللون الصورة الأدبية، أو الشخصيات الحقيقية أو المتخيلة، أو البناء الفني، أو الأسلوب والتراكيب، أو اللغة والبلاغة، أو يقدمون رؤية الأديب وفهمه للكون والحياة.

ثم على النقاد كذلك ألا يتجاهلوا السعطاء العلمي ودوره في كشف محتوى النص الأدبي أو نفسية صاحبه، لاسيما وهم يتعاملون مع النص الأدبي الإسلامي الذي ينبثق عن القرآن الذي يتسم بالشمول والكمال والجمال.

باتنة في ٢٤ / شوال / ١٤١٣ هـ

الموافق لـ ١٦ أبريل / نيسان ١٩٩٣ م

## ثبت المصادر والمراجع

- ١- القرآن الكريم.
- ٢- أحمد بن حنبل، المسند.
- ٣- الترمذي: الجامع الصحيح، دار الحديث - الأزهر - القاهرة.
- ٤- إحيى بن حاتم: معاني الآثار، دار الحديث - بيروت ١٩٧٧.
- ٥- الأمازي، الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط ٢/ ٧٢.
- ٦- إبراهيم أبو اليقظان: ديوان أبي اليقظان - نشر جمعية التراث - العطف - غرداية - الجزائر.
- ٧- إبراهيم حمادة: مقالات في النقد - دار المعارف، القاهرة. د.ت.
- ٨- إبراهيم درديري: القصص الديني في مسرح الحكيم، دار الشعب، ط ٢، ١٩٧٥.
- ٩- إبراهيم علي أبو خشب: تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- ١٠- ابن أبي الحديد: كتاب الفلك الدائر على المثل السائر - تحقيق أحمد الحوفي ويدي طباعة/ دار النهضة القاهرة.
- ١١- ابن جني: الخصائص: تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي بيروت.
- ١٢- ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والآلاف، تحقيق فاروق سعد - مكتبة الحياة - بيروت ١٩٨٠.
- ١٣- ابن خلدون: عبد الرحمن: تاريخ العلامة ابن خلدون: المقدمة، ج ٢ دار

- الكتاب اللبناني، بيروت.
- ١٤- ابن رشد: كتاب الشعر - ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس - تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- ١٥- ابن سلام الجهمي محمد: طبقات الشعراء، دار النهضة العربية، بيروت.
- ١٦- ابن طباطبا، محمد أحمد: عيار الشعر - تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت - ط١ - ١٩٨٢م.
- ١٧- ابن عاشور، محمد الطاهر: التحرير والتنوير: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
- ١٨- ابن عربي: فصوص الحكم - دار الكتاب العربي، بيروت.
- ١٩- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت.
- ٢٠- ابن قيم الجوزية: الفوائد - تخريج وحواشي أحمد راتب عرموش، دار النفائس، ط١، ١٤٠٥هـ.
- ٢١- ابن قيم الجوزية: مدارج السالكين، دار الحديث - القاهرة.
- ٢٢- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار الفكر المصرية، مطبعة الحلبي.
- ٢٣- ابن المقفع: الأدب الكبير والأدب الصغير، دار الجبل، بيروت.
- ٢٤- ابن وكيع: المنتصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي - تقديم رضوان الداية، دار ابن قتيبة، دمشق، ١٩٨٢.
- ٢٥- ابن وهب إسحاق: البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب/ الرسالة ١٩٦٩.
- ٢٦- أبو الأعلى المودودي: نحن والحضارة الغربية، دار الشهاب، باتنة، الجزائر.



- ٢٧- أبو الحسن علي الحسيني الندوي: نظرات في الأدب، دار القلم، دمشق ط١، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- ٢٨- أبو الحسن علي الحسيني الندوي: روائع إقبال، دار الشهاب، باتنة، الجزائر.
- ٢٩- أبو الحسن علي الحسيني الندوي: لمحة عن المدرسة الأدبية الإسلامية في الهند، المشكاة، ع٧ - المغرب.
- ٣٠- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، مكتبة الحياة، بيروت.
- ٣١- أبو زيد محمد بن الخطّاب القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت.
- ٣٢- أبو العلاء عفيفي: تعليقات ضمن كتاب ابن عربي وفصوص الحكم، ج٢- دار الكتاب العربي، بيروت.
- ٣٣- أبو العلاء المعري: سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
- ٣٤- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١.
- ٣٥- إحسان عباس وآخرون: دراسات في الأدب الأندلسي، الدار العربية للكتاب ليبيا - تونس، ط١، ١٩٧٨.
- ٣٦- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت.
- ٣٧- أحمد أمين: فيض الخاطر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط٥ - ١٩٦٥.
- ٣٨- أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، دار المنارة للنشر جلة - السعودية.
- ٣٩- أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا، دار المأمون للتراث، دمشق، ط١، ١٩٧٨.

- ٤٠- أحمد بسام ساعى - (مقال) منهج في دراسة المنهج، مجلة الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، س١٥، ع٥٧، ١٤٠٣هـ.
- ٤١- أحمد حسن الزيات: وحي الرسالة: فصول في الأدب والنقد - دار النهضة مصر - القاهرة، ط٨. د. ت.
- ٤٢- أحمد رحمانى: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، مخطوط - رسالة ماجستير - جامعة قسنطينة ١٩٨٨.
- ٤٣- أحمد رحمانى: التشكيل الفني وغياب الوعي الروحي، مجلة الرواسي، باتنة، ع٢، سنة ١٤١١هـ.
- ٤٤- أحمد شرقي قاسم: المسرح الإسلامي: روافده ومناهجه، دار الكتاب الحديث، الكويت.
- ٤٥- أحمد عبد العزيز: المغرب العربي في الشعر الأسباني المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- ٤٦- أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، طلاس، ط١، ١٩٨٦.
- ٤٧- أحمد محمد الخراط: نقد رواية السنوات الرهيبة، مجلة المشكاة، ع٨، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- ٤٨- إدريس الناقوري: قضية الإسلام والشعر، نشر الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
- ٤٩- أدونيس أحمد سعيد: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت.
- ٥٠- إدوار موروسير: الفكر الفرنسي المعاصر، ترجمة عادل العوا، مؤسسة عويدات، بيروت، باريس.

- ٥١- أسامة يوسف شهاب: نحو أدب إسلامي معاصر، دار البشير، عمان، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م
- ٥٢- ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- ٥٣- ألكسيس كاريل: الإنسان ذلك المجهول، تعريب شفيق فريد، مكتبة المعارف، ط٣، بيروت، ١٩٨٠.
- ٥٤- الن تيت: دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.
- ٥٥- أندريه ريشار: النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت.
- ٥٦- أنور الجندي: نظرية الأدب الإسلامي (مقال)، مجلة منار الإسلام، ع٨، س١١، الإمارات العربية.
- ٥٧- إ. نوكن: النظريات الجمالية، ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت ١٩٨٥.
- ٥٨- إيرى نف: المؤرخون وروح الشعر: دراسة لإسهام الأدب والعلوم الأدبية في تدوين التاريخ منذ عهد فولتير، ترجمة: توفيق إسكندر، دار الحداثة، ط٢، ١٩٨٤.
- ٥٩- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤.
- ٦٠- بكري شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن، دار الشروق ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٠م.

- ٦١- تزفيتان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، ط ١٩٨٧.
- ٦٢- الثعالبي، أبو منصور: يتيمة الدهر، مطبعة الصاوي ١٩٣٤م.
- ٦٣- الثعالبي، عبد الرحمن: الجواهر الحسان، تحقيق عمار طالبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
- ٦٤- جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت.
- ٦٥- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة.
- ٦٦- جابر عصفور: المزايا المتجاوزة دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.
- ٦٧- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- ٦٨- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، ج ٣، تحقيق عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث، بيروت.
- ٦٩- جامعة أم القرى: نحو أدب إسلامي (محاضرات ألفت في جامعة أم القرى) مطبوعات جامعة أم القرى.
- ٧٠- جان لوي كابانسي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٨٢.
- ٧١- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

- ٧٢- الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تصحيح محمد عبده، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢.
- ٧٣- الجرجاني عبدالعزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة الحلبي، مصر.
- ٧٤- جمال أمين: توظيف المكان في السيرة الذاتية الإسلامية، مجلة المشكاة، ع٩، سنة ١٩٨٨.
- ٧٥- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- ٧٦- جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
- ٧٧- الجوهري، إسماعيل بن محمد: الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت.
- ٧٨- جودت عاطف نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية.
- ٧٩- جون كارون: في الرواية الأخلاقية، ترجمة إيشو إلياس يوسف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
- ٨٠- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الحفوجة، دار الغرب، القاهرة، ط٤.
- ٨١- حسيبة ميموني: السيرة الذاتية بين رينب الغزالي ولبلى لخلو - المشكاة ع١١.
- ٨٢- حسن الأمrani: الثابت والمتحول في الثابت والمتحول - المشكاة ع٧، ٨، ١٠.
- ٨٣- حسن الأمrani: نحو ثقافة بانية، المشكاة ع: ٥، ٦ - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

- ٨٤- حسن الأمراني: عن السجن والحرية لصافي ناز كاظم، المشكاة ع ١١٤.
- ٨٥- حسن الترابي: تجديد الفكر الإسلامي، تصوير وسحب دار البعث،  
تسطينة الجزائر، ط ١.
- ٨٦- حسن صعب: الإسلام وتحديات العصر، دار العلم للملايين، بيروت،  
ط ٥، ١٩٨١.
- ٨٧- حسن ظاظا: كلام العرب: من قضايا اللغة العربية، دار النهضة العربية،  
بيروت، ١٩٧٦.
- ٨٨- حسن لوراكلي: المضمون الإسلامي في شعر علال الفاسي، المعارف  
الجديدة، المغرب.
- ٨٩- حسني محمد بدوي: الصهيونية كيف تسخر الأدب لخدمتها؟، مجلة  
الأمة، ع ٣٢، س ٣، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
- ٩٠- حكمت صالح: الأنا والنحن في الشعر وقضايا أخرى. م / المشكاة ع ١٠.
- ٩١- حكمت صالح: دراسة في المسرح الإسلامي: م / المشكاة ع ٤٥-٦٥.
- ٩٢- حكمت صالح: نحو مسرح إسلامي معاصر (شيء عن الموت)،  
المشكاة، ع ٤٤، ٥، ١٩٨٠.
- ٩٣- حلمي محمد القاعود: نقد رواية الطريق لنجيب محفوظ م / المشكاة ع ٣.
- ٩٤- حلمي محمد القاعود: شاعر المظالم م / المشكاة ع ٥.
- ٩٥- حلمي محمد القاعود: خواطر حول الأدب الإسلامي م / الأمة، ع ٧١  
س ٦، ١٤٠٦هـ.
- ٩٦- حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة، بيروت.
- ٩٧- حمادة بخاري: الإدراك الحسي عند الغزالي (مخطوط) رسالة جامعية،  
وهران.

- ٩٨- خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسة في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
- ٩٩- داود سلوم: الشاعر الإسلامي تحت نظام سلطة الخلافة، منشورات عويدات، بيروت ١٩٧٨.
- ١٠٠- دني هويان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن ش. و. ن. ت الجزائر.
- ١٠١- ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧.
- ١٠٢- رابطة الأدب الإسلامي: وثيقة رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الصادرة سنة ١٤٠٩.
- ١٠٣- الراجعي مصطفى صادق: انظر مصطفى صادق.
- ١٠٤- رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، دار العودة، بيروت د.ت.
- ١٠٥- رشيد بوجدر: ليليات امرأة أرق (رواية) ش. و. ن. ت، الجزائر.
- ١٠٦- رفعت السيد أحمد: آيات شيطانية: جدلية الصراع بين الإسلام والغرب، الدار الشرقية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.
- ١٠٧- الرمانى، علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن (ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر.
- ١٠٨- رنيه ويلك: اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين مجلة فصول، مجلد ١، ع٣، سنة ١٩٨١.
- ١٠٩- روجيه غارودي: الإسلام دين المستقبل، ترجمة عبد المجيد بارودي، دار الإيمان، بيروت.

- ١١٠- الزركشي بدر الدين محمد: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر ط٣، ١٩٨٠.
- ١١١- زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، الفجالة، دار مصر للطباعة، مصر.
- ١١٢- زكي الشيخ حسين عثمان، يوسف العظم شاعر القدس، دار البشير، عمان، الأردن، ط١، ١٤٠٧هـ.
- ١١٣- زكي مبارك: جناية أحمد أمين على الأدب العربي، عرض ودراسة حسن فريس، المكتبة العصرية، بيروت.
- ١١٤- زكي المحاسني: الأدب الديني ودراسات أدبية في القرآن والحديث، لبنان.
- ١١٥- زكي نجيب محمود: مع الشعراء، دار الشروق، ط٢، بيروت ١٩٨٠.
- ١١٦- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق، ط١، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.
- ١١٧- الزمخشري، أبو القاسم جابر الله محمود بن عمر: الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، دار المعرفة، بيروت.
- ١١٨- سارتر جان بول: ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت.
- ١١٩- الساريسي، عمر عبد الرحمن: صورة الشهيد في شعر عبد الرحمن البارودي: المشكاة ع ١٠.
- ١٢٠- الساريسي، عمر عبد الرحمن: نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية.. دراسة وتحليل، دار المنارة، جدة.
- ١٢١- سامي الدروبي: علم النفس والأدب، دار المعارف، مصر.



- ١٢٢- ستانلي هايمين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ويوسف نجم، دار الثقافة، بيروت.
- ١٢٣- سعاد عبدالوهاب: إسلاميات أحمد شوقي - دراسة نقدية، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٨٧.
- ١٢٤- سعيد علوش: المصطلحات الأدبية للمعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء - المغرب.
- ١٢٥- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر - الرباط.
- ١٢٦- سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨١.
- ١٢٧- سمير الصائغ: الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعارف، ط١، ١٤٠٨هـ.
- ١٢٨- السيد أحمد فرج: أدب لمحجب محفوظ: إشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، الوفاء للطباعة والنشر، ط١، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.
- ١٢٩- السيوطي، جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن، عالم الكتب، بيروت.
- ١٣٠- سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق بيروت، القاهرة ط١٢، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.
- ١٣١- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، الكويت.
- ١٣٢- سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجليل الحاضر، دار الشروق بيروت، القاهرة.
- ١٣٣- سيد قطب: كتب وشخصيات، دار الشروق، بيروت، القاهرة ط٣، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

- ١٣٤- سيد قطب: خصائص التصور الإسلامي ومقوماته، القسم الأول، ط٢، ١٩٦٧.
- ١٣٥- سيد قطب: مقومات التصور الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط٣، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- ١٣٦- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت والقاهرة.
- ١٣٧- سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت والقاهرة.
- ١٣٨- سيد قطب: دراسات إسلامية، دار الشروق، ط٧، بيروت والقاهرة، ١٩٨٧.
- ١٣٩- سيد قطب: في التاريخ.. فكرة ومنهاج، دار الشروق، ط٥، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.
- ١٤٠- سيد قطب: (مقال) سارة (١) (٢) مقال ضمن كتاب مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، تأليف أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، ط١، ١٩٧٩م.
- ١٤١- سيد قطب: (مقال) كفاح طيبة لنجيب محفوظ ضمن الكتاب السابق.
- ١٤٢- سيد قطب: (مقال) القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ ضمن الكتاب السابق.
- ١٤٣- سيد قطب: (مقال) زقاق اللدق لنجيب محفوظ + في قافلة الزمان لعبدالحميد جودة السحار/ ضمن الكتاب نفسه.
- ١٤٤- سيد قطب: معالم في الطريق، دار الشروق، ط١٠، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.

- ١٤٥- سي دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، العراق ١٩٨٢م.
- ١٤٦- الشاطبي، إبراهيم بن موسى: الموافقات، ج ٢، دار المعرفة، بيروت.
- ١٤٧- الشاطبي، إبراهيم بن موسى: الاعتصام، ضبطها أحمد عبد الشافي، دار شريفة، الجزائر.
- ١٤٨- شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية، تعريب عادل العوا، دار الأنوار، بيروت، ط ١، ١٩٦٦.
- ١٤٩- شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٩٧٤.
- ١٥٠- شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٦، ١٩٨٢.
- ١٥١- شكيب أرسلان: ما وراء الأكمة: مقال ضمن كتاب: تحت راية القرآن للرافعي.
- ١٥٢- شلتاغ عبود: الأدب الإسلامي والاتجاه العلمي، مجلة كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس، ليبيا، ع ٩، ١٩٩٢م.
- ١٥٣- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط ٦.
- ١٥٤- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط ٨.
- ١٥٥- شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٦، ١٩٨٢.
- ١٥٦- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط ٦.

- ١٥٧- صالح أحمد الشامي: الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- ١٥٨- صالح أحمد الشامي: التربية الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، ط١، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- ١٥٩- صالح آدم بيلو: من قضايا الأدب الإسلامي، دار المنارة، جدة، السعودية، ط١، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- ١٦٠- صبري حافظ (مقال) جماليات الحساسية والتغيير الثقافي، مجلة فصول، م٦، ع٤، القاهرة ١٩٨٦.
- ١٦١- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.
- ١٦٢- صلاح عبد الفتاح الخالدي: سيد قطب الشهيد الحي، نشر مكتبة الأقصى، عمان، الأردن ٢١ / ١٤٠٥هـ.
- ١٦٣- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفرقان، ط١، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
- ١٦٤- صلاح قنصوه: نظرية القيمة في الفكر المعاصر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ١٦٥- الطاهر وطار: عرس بغل (رواية) ش، و، ن، ت الجزائر.
- ١٦٦- الطبري محمد بن جرير: مختصر تفسير الطبري، تحقيق واختصار الصابوني وأحمد رضا، مكتبة رحاب، الجزائر.
- ١٦٧- طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر ط١٤.
- ١٦٨- طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المؤسسة الحديثة للنشر، دار الخطابي، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.

- ١٦٩- عباس محمود العقاد: أفيون الشعوب: المذاهب الهدامة، دار الاعتصام، ط٦، القاهرة ١٩٧٧.
- ١٧٠- عباس محمود العقاد: شعراء مصر ويثانهم في الجليل الماضي، المكتبة العصرية، بيروت.
- ١٧١- عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المنارة، السعودية، جلة، ط١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
- ١٧٢- عبد الباسط بدر: (مقال) حداثه الشعر العربي، مجلة الجامعة الإسلامية، ع ٥١-٥٠ رمضان ١٤٠١هـ، المدينة المنورة.
- ١٧٣- عبد الباسط بدر: (مقال) حاجتنا إلى مذهب أدبي إسلامي: مجلة الأمة، ع ٦١، س ٦، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م.
- ١٧٤- عبد الباسط بدر: (مقال) نحو منهج نقدي إسلامي: مجلة الأمة، ع ٤٦، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
- ١٧٥- عبد الباسط بدر (مقال): الإسلام ومتغيرات الأدب العربي الحديث، مجلة الأمة، ع ٦٠، س ٥، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
- ١٧٦- عبد الباقي محمد حسين: سيد قطب حياته وأدبه، دار الوفاء، المنصورة، ط١، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.
- ١٧٧- عبد الرحمن الجزيري: الفقه على المذاهب الأربعة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت.
- ١٧٨- عبد الرحمن بن الجوزي: صيد الخاطر، تحقيق محمد الغزالي، مكتبة رحاب، الجزائر.
- ١٧٩- عبد الرحمن حسن حبنكة الميلاني: مبادئ في الأدب والدعوة، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.

- ١٨٠- عبد الرزاق ديار بكر: دراسة تحليلية للرواية الإسلامية المعاصرة: الظل الأسود نموذجاً، المشكاة، ع٥، ٦، ١٩٨٦.
- ١٨١- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
- ١٨٢- عبد العزيز شرف: مقدمة الديوان الإسلامي، لمحمد عبد المنعم خفاجي، رابطة الأدب الحديث.
- ١٨٣- عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، ط١، ١٩٨٧م.
- ١٨٤- عبد القادر حسين: فن البديع، دار الشروق، بيروت، القاهرة ط١، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
- ١٨٥- عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت، ط ١٩٧٩م.
- ١٨٦- عبد الكريم الناعم: (مقال) الحداثة بين الشكلاية والتحديث والوهم: مجلة الوحلة، الرباط، ع٤٩، سنة ١٩٨٨.
- ١٨٧- عبدالله عوض الخباص: سيد قطب الأديب الناقد، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن.
- ١٨٨- عبد الله الركبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ش. و. ن. م الجزائر ط١. ١٩٨١.
- ١٨٩- عبدالله العلوي (مقال): وقفة مع مسرحية نقيب كوينيك، مجلة المشكاة، ع٤.
- ١٩٠- عبداللطيف الجذع وحسين أدهم جرار: شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨١.

- ١٩١- عبد المنعم إسماعيل: نظرية الأدب، مكتبة الفلاح، الكويت، سنة ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.
- ١٩٢- عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨.
- ١٩٣- عبد المنعم تليمة: مقدمة لنظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.
- ١٩٤- عبد المنعم خفاجي: البحوث الأدبية: مناهجها ومصادرها، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- ١٩٥- عدنان علي رضا النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، دار النحوي للنشر، الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.
- ١٩٦- عدنان علي رضا النحوي: الحداثة في منظور إيماني، ط١، الرياض، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.
- ١٩٧- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤م.
- ١٩٨- عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.
- ١٩٩- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.
- ٢٠٠- علي حسون: فلسفة إقبال الشاعر الفيلسوف الباكستاني، دار السؤال، دمشق، ط٢، ١٤٠٦هـ.
- ٢٠١- علي شريعتي: الإنسان والإسلام، ترجمة عباس الترحمان، دار الروضة، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ.

- ٢٠٢- علي شلش: رومانسي ورومانتيكي (مقال)، مجلة الفيصل، ع٩١.
- ٢٠٣- علي العشي: مساهمة في التعريف بالسيمائية الأدبية (مقال)، مجلة الحياة الثقافية التونسية، ع٣٦، ١٩٨٥.
- ٢٠٤- علي الغريوي: (مقال) نحو منهج إسلامي في النقد في صدر الإسلام، المشكاة، ع٥٥، ٦، ١٤٠٦ / ١٩٨٦.
- ٢٠٥- علي نار: ملامح الأدب الإسلامي التركي، مجلة المشكاة، ع٧، سنة ١٤٠٨هـ.
- ٢٠٦- عماد الدين خليل: محاولات جديدة في النقد الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ.
- ٢٠٧- عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٣٩٢هـ.
- ٢٠٨- عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ.
- ٢٠٩- عماد الدين خليل: الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.
- ٢١٠- عماد الدين خليل: التفسير الإسلامي للتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت.
- ٢١١- عماد الدين خليل: مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر مع رحلة مع القدر في أدبنا، بقلم الحسن اوي محمد، الدار العلمية، بيروت، ط١، ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.
- ٢١٢- عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، مؤسسة الرسالة.



- ٢١٣- عماد الدين خليل: مدخل إلى إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هيرندن - فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ١٤١٢هـ / ١٩٩١م.
- ٢١٤- عماد الدين خليل: (مقال) تقديم لديوان حي على الفلاح لحكمت صالح، مجلة المشكاة، ع ٩.
- ٢١٥- عماد الدين خليل: (مقال) ملاحظتان للنقاد المسلم، مجلة المشكاة، ع ٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
- ٢١٦- عماد الدين خليل: (مقال) مقدمة ديوان القدس في العيون للشاعر كمال رشيد، دار الوفاء، مصر.
- ٢١٧- عودة الله منيع القبسي: تجارب في النقد الأدبي التطبيقي من منظور إسلامي، دار البشير.
- ٢١٨- عيسى أمين صبري: نحو أدب إسلامي للأطفال، مجلة الأمة، ع ٣٩، سنة ١٤٠٤هـ، عمان الأردن ط ١ / ١٤٠٥هـ.
- ٢١٩- غالي شكري: العنقاء الجديدة، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٧.
- ٢٢٠- الغزالي، محمد أبو حامد: إحياء علوم الدين، دار الكتاب العربي، بيروت.
- ٢٢١- الغزالي محمد: جلد حياتك، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر.
- فقه السيرة، مكتبة رحاب، الجزائر.
- نظرات في القرآن، دار الشهاب، باتنة، الجزائر.
- ٢٢٢- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
- ٢٢٣- غوستاف فون غرنباوم: دراسات في الأدب العربي، ترجمة محمد يوسف نجم وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩م.

- ٢٢٤- الفارابى، أبو نصر: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق عطاس عبد الملك، دار الكتاب العربى، القاهرة.
- ٢٢٥- الفارابى، أبو نصر: فصول متزعة، تحقيق فوزى متر نجار، دار المشرق، بيروت.
- ٢٢٦- فاروق خورشيد: محمد فى الأدب المعطار، بالاشتراك مع أحمد كمال زكى، المكتب الفنى للنشر، القاهرة ١٩٥٩.
- ٢٢٧- فوزى صالح (مقال) حول الرواية الإسلامية، مجلة الأمة، ع ٤٦، قطر، سنة ١٤٠٤هـ.
- ٢٢٨- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ٢٢٩- القرطبي محمد الأنصارى: الجامع لأحكام القرآن، مطبعة دار الكتب المصرية.
- ٢٣٠- كروتشيه: المجلد فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبي، القاهرة.
- ٢٣١- لانسون: منهج البحث فى تاريخ الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، ضمن كتابه النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، مصر.
- ٢٣٢- لوسيان غولدمان وآخرون: البنىوية التكوينية، ترجمة محمد سلا وآخرين، لبنان، ط ١٩٨٤م.
- ٢٣٣- مالك بن نبي: شروط النهضة، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق ١٩٧٩.
- ٢٣٤- مالك بن نبي: ميلاد مجتمع، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق ١٩٧٩.

- ٢٣٥- مالك نبي: مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق ١٩٧٩م.
- ٢٣٦- مالك بن نبي: بين الرشاد والتهيه، دار الفكر، دمشق ١٩٨٦م.
- ٢٣٧- مالك بن نبي: الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر، الجزائر، دمشق ١٩٨٦م.
- ٢٣٨- مالك بن نبي: في مهب المعركة، دار الفكر، دمشق ١٩٨٦م.
- ٢٣٩- مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ترجمة الطيب الشريف، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر.
- ٢٤٠- مالك بن نبي: تأملات، دار الفكر، دمشق ١٩٨٦م.
- ٢٤١- مأمون فريز جزار: خصائص القصة الإسلامية، دار المنارة، جدة، السعودية.
- ٢٤٢- ماهر حتوت: (مقال) قاتل حمزة، جريدة البلاغ الكويتية، الأسبوعية ع ٩٤٤، ١٩٧١م.
- ٢٤٣- محمد أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، إصدارات المنهل، جدة، السعودية ١٩٨٦/١٦م.
- ٢٤٤- محمد أحمد العزب: في الفكر الإسلامي من الوجهة الأدبية، مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة، رقم ٢٦٧، القاهرة ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
- ٢٤٥- محمد إقبال عروي: جماليات الأدب الإسلامي، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٦م.
- ٢٤٦- محمد إقبال عروي: (مقال) حضور الأدب الإسلامي: مقاربة نقدية، مجلة الأمة، ع ٦٦٦، ص ١٤٠٦هـ.
- ٢٤٧- محمد إقبال عروي: استراتيجية النقد الإسلامي - حكاية جاد الله نموذجاً، مجلة المسلم المعاصر، ع ٥٣، نوفمبر ١٩٨٨م.

- ٢٤٨- محمد بلدى عبد الجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٠.
- ٢٤٩- محمد توفيق أبو علي (مقال) إشكالية الإيداع في الشعر العربي الحديث مجلة المنطلق، ع ٧٣-٧٤، لبنان ١٤١١هـ.
- ٢٥٠- محمد جمال باروت: (مقال) أوهام الحداثة، مجلة الموقف الأدبي، ١٤١-١٤٢-١٤٣، سنة ١٩٨٣.
- ٢٥١- محمد حافظ دياب: سيد قطب الخطاب والإيديولوجيا، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٨.
- ٢٥٢- محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر: دراسة وتطبيق، مكتبة المنار، الأردن، ط٢، ١٤٠٥.
- ٢٥٣- محمد حسن بريغش: (مقال) دراسة في مسرحية الريسوني، مجلة المشكاة، ع ١٣.
- ٢٥٤- محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر.
- ٢٥٥- محمد الحسن اوي: مقاربة ديوان أيها القادمون الخضر سلاماً، المشكاة، ع ١٢، ١٤٠٩هـ.
- ٢٥٦- محمد حسين فضل الله: من وحي القرآن، دار الزهراء للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
- ٢٥٧- محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن، دار المنصوري للنشر، قسطنطينة.
- ٢٥٨- محمد حسين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، دار المعارف للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٧٧.

- ٢٥٩- محمد حسين فضل الله: (مقال): الدين وعوامل الجمود والتطور، مجلة المنطلق، ع ٦٨-٦٩ / ١٤١١هـ.
- ٢٦٠- محمد حسين فضل الله: حوار أدبي مع العلامة فضل الله، مجلة المنطلق، ع ٧٣-٧٤، ١٤١١هـ.
- ٢٦١- محمد الرابع الحسيني الندوي: الأدب الإسلامي وصلته بالحياة، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
- ٢٦٢- محمد رشدي عبيد: (مقال): مسرحية الجوع والكلمة لعماد الدين خليل، مجلة المشكاة، ع ٧.
- ٢٦٣- محمد رشدي عبيد: (مقال): غائية الجمال الإسلامي ومعطياته، مجلة المشكاة، ع ١٢، ١٤١٠هـ.
- ٣٦٤- محمد رشدي عبيد: (مقال): الحياة في الشعر الإسلامي المعاصر، مجلة المشكاة، ع ١٢، ١٤١٠هـ.
- ٢٦٥- محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨١.
- ٢٦٦- محمد سعد فشان: الدين والأخلاق في الشعر، النظرة الإسلامية والرؤية الجمالية، مكتبة كليات الأزهر، القاهرة، ط١، ١٩٨٥.
- ٢٦٧- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت.
- ٢٦٨- محمد عادل الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة.
- ٢٦٩- محمد عادل الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، دار عالم الكتب، السعودية، ط١، ١٩٩٠م.

- ٢٧٠- محمد عادل الهاشمي: في الأدب الإسلامي تجارب ومواقف، دار القلم، دمشق.
- ٢٧١- محمد عادل الهاشمي: شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي دراسة وتطبيق، ج ١-٢، دار الثقافة، الدوحة، قطر.
- ٢٧٢- محمد عبده: رسالة التوحيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- ٢٧٣- محمد عبد الله دراز: مدخل إلى القرآن الكريم: عرض تاريخي وتحليل مقارن، دار القلم، الكويت، ط ٣، ١٩٨١م.
- ٢٧٤- محمد عبد الله دراز: النبأ العظيم: نظرات جديدة في القرآن، المبيجي، القاهرة.
- ٢٧٥- محمد عبدالسلام كفاي: في الأدب المقارن وعلم النفس، دار النهضة، بيروت، ط ١، ١٩٧١م.
- ٢٧٦- محمد عثمان لمحاتي: القرآن وعلم النفس، دار الشروق، ط ٣، ١٩٨٧.
- ٢٧٧- محمد عمارة: الإسلام والمستقبل، دار الشروق، بيروت، ط ٢، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- ٢٧٨- محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الضياء، قسنطينة، الجزائر.
- ٢٧٩- محمد العيد آل خليفة: ديوان محمد العيد آل خليفة، ش. و. ن. ت مطبعة البعث، قسنطينة.
- ٢٨٠- محمد فتحي الشنيطي: أسس المنطق والمنهج العلمي، دار النهضة العربية، بيروت.
- ٢٨١- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة.
- ٢٨٢- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار القلم، القاهرة د. ت.

- ٢٨٣- محمد قطب: جاهلية القرن العشرين، دار الشروق، بيروت ١٩٧٨.
- ٢٨٤- محمد قطب: في النفس والمجتمع، دار الشروق، بيروت ١٩٧٨.
- ٢٨٥- محمد قطب: منهج التربية الإسلامية، دار الشروق، القاهرة، ط ٨، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
- ٢٨٦- محمد لقاح: (مقال) قراءة في ديوان قصائد من عيون امرأة، مجلة المشكاة، ع ١٠.
- ٢٨٧- محمد محمد حسين: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٣، ١٩٧٢.
- ٢٨٨- محمد محمود قرانيا: فن الكتابة للأطفال، مجلة الفيصل، ع ٩٥.
- ٢٨٩- محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط ١، ١٩٨٧م.
- ٢٩٠- محمد مصطفى هدارة: التراث والمعاصرة وثام لا خصام، ضمن كتاب نحو أدب إسلامي، نشر جامعة أم القرى.
- ٢٩١- محمد مندور: في الميزان الجديد، دار النهضة، مصر.
- ٢٩٢- محمد مندور: معارك أدبية، دار النهضة، الفجالة، القاهرة.
- ٢٩٣- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، الفجالة، القاهرة.
- ٢٩٤- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٩٨٥.
- ٢٩٥- محمد ناصر: ديوان أغنيات النخيل، ش. و. ن. ت، الجزائر ١٩٨٤.
- ٢٩٦- محمد ناصر: مقدمة ديوان: أسرار الغربة، للغماري، ش. و. ن. ت، الجزائر.

- ٢٩٧- محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (١٩٢٥-١٩٢٦)، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر.
- ٢٩٨- محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، ط٢، بيروت، ١٩٦٩م.
- ٢٩٩- محمود إبراهيم: (مقال) هل الشعر في دور الانحسار، المشكاة، ع ٨، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.
- ٣٠٠- محمود البستاني: الإسلام والفن، مشهد، إيران، ط١، ١٤٠٩هـ.
- ٣٠١- محمود حسن ريني: دراسات في أدب الدعوة الإسلامية، مطبوعات نادي مكة الثقافي.
- ٣٠٢- محمود الريبي: في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٧٧م.
- ٣٠٣- محيي الدين صبحي: شعر الحقيقة - دراسة في نتاج: معين بسيسو، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
- ٣٠٤- مرتضى مطهري: مقدمة في التصور الإسلامي: الإنسان والإيمان، ترجمة محمد علي آذرشب، نشر المكتبة الإسلامية، طهران، إيران.
- ٣٠٥- مرتضى مطهري: المجتمع والتاريخ، ترجمة محمد علي آذرشب، المكتبة الإسلامية، طهران.
- ٣٠٦- المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: الموشع في مأخذ العلماء على الشعراء، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ط١، ١٩٥١م.
- ٣٠٧- دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٩.
- ٣٠٨- مصطفى رمضان: (مقال) الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب، المشكاة، ع ٤.



- ٣٠٩- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر العربي، بيروت، ط٧، ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م.
- ٣١٠- مصطفى صادق الرافعي: تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٧، ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م.
- ٣١١- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت.
- ٣١٢- مصطفى الصاوي الجويني: منهج الزمخشري في تفسير القرآن، دار المعارف، ط٣، القاهرة.
- ٣١٣- مصطفى عليان: مقدمة في دراسة الأدب الإسلامي، دار المنارة، السعودية، ط١، ١٩٨٥م.
- ٣١٤- مجهول: الأعلام الخمسة للشعر الإسلامي، (تحقيق) مصطفى غالب الأعظمي والصاوي، نشر مؤسسة عز الدين، بيروت، ١٩٨٢م.
- ٣١٥- مصطفى محمد الغماري: ديوان أسرار الغربة، ش. و. ن. ت، الجزائر، ١٩٨٢م.
- ٣١٦- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، ط٢، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.
- ٣١٧- المظفر بن الفضل: نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، مطبعة طرايين، دمشق ١٩٧٦.
- ٣١٨- المعهد العالي للفكر الإسلامي: الوجيز في إسلامية المعرفة، نشر دار الهدى، عين اميلية، الجزائر.
- ٣١٩- مفدي زكرياء: (ديوان) اللهب المقدس، منشورات وزارة التعليم الاصيلي، الجزائر، ط٢، ١٩٧٣.

- ٣٢٠- مهرداد بولال: (مقال) قراءة للقصائد السبع للأمرواني، المشكاة، ع ١٠.
- ٣٢١- مونثيو فري وات: محمد في المدينة، تعريب شعبان بركات.
- ٣٢٢- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
- ٣٢٣- نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب: نحو نظرية عربية جديدة، المركز الثقافي الجامعي، مصر.
- ٣٢٤- نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، سلسلة كتاب الأمة، قطر، ١٤٠٧هـ.
- ٣٢٥- نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م.
- ٣٢٦- نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
- ٣٢٧- نجيب الكيلاني: رحلتي مع الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م.
- ٣٢٨- نجيب الكيلاني: إقبال الشاعر الناصر، الدار العلمية، ط٢، ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.
- ٣٢٩- نجيب الكيلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مؤسسة الإسراء والمعراج للنشر، قسنطينة.
- ٣٣٠- نزار قباني: خبز وحشيش وقمر (ديوان): الأعمال الكاملة.
- ٣٣١- نزار قباني: الأعمال السياسية (ديوان).
- ٣٣٢- نزار قباني: لا.

- ٣٣٣- نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠م.
- ٣٣٤- هنري لوفيفر: ما الحداثة؟ ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
- ٣٣٥- الهواري أحمد إبراهيم: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط١، ١٩٧٩م.
- ٣٣٦- واضح الندوي: أدب الصحوة الإسلامية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ.
- ٣٣٧- وحيد الدين خان: سقوط الماركسية، ترجمة ظفر الإسلام خان، الصحوة، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.
- ٣٣٨- ولتر جاكسون: تعريفات بانجهايات نقدية - ضمن كتاب مقالات في النقد الأدبي، جمع إبراهيم جادة، دار المعارف، القاهرة.
- ٣٣٩- يحيى الطاهر: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٣.
- ٣٤٠- يوسف خلف: (مقال) ملامح الأدب الإسلامي التركي، مجلة الشكاة، ع٧.
- ٣٤١- يوسف الصديق: المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، دار العربي للكتاب، تونس، ليبيا.
- ٣٤٢- يوسف القعيد: حوار مع الكاتب الروائي عبد الرحمن منيف، مجلة الهلال، ع٦، سنة ١٩٧٧م.
- ٣٤٣- يوسف نور عوض: الرؤية الحضارية النقدية في أدب طه حسين، دار القلم، بيروت.

٣٤٤- يوسف اليوسف: الغزل العذري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

١٩٨١م.

٣٤٥- يونج: علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم نهد خياطة، دار الحوار،

سورية، دمشق، اللاذقية، ط١، ١٩٨٥م.

المجلات والوثائق (الدوريات):

١- الأقاليم: تعني بالأدب الحديث تصلرها وزارة الثقافة والإعلام دار الجاحظ

بغداد. ع ٧ السنة ١٥ سنة ١٩٨٠م.

٢- الأمة: إسلامية شهرية جامعة تطبع بمطابع الدوحة الحديثة - قطر.

ع ٣٢ السنة ٤ - ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

ع ٤٦ السنة ٤ - ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.

ع ٤٧ السنة ٤ - ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

ع ٦٠ السنة ٥ - ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

ع ٦٦ السنة ٦ - ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

ع ٧١ السنة ٦ - ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

٣- الحياة الثقافية التونسية ع ٣٦-٣٧ سنة ١٩٨٥.

٤- الرواسي: مجلة تربوية ثقافية تصلرها جمعية الإصلاح الاجتماعي

والتربوي بباتنة - الجزائر. ع ٢، ٣، ٤، ١٤١١هـ / ١٩٩١م.

٥- العالم: ع ٣٠٩ - السبت كانون الثاني / يناير ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.

٦- الفيصل: ع ٩٦.

٧- فصول: مجلة متخصصة في النقد تصلر بالقاهرة.

المجلد ١ ع ٣ / ١٩٨١م.

المجلد ٦ ع ٤ / ١٩٨٦ م.

٨- مجلة كلية الدعوة الإسلامية - طرابلس - ليبيا ع ٦ / ١٩٩٢ م.

٩- المجاهد الجزائرية: ع ١٢٤٠ الجمعة ١١ ماي ١٩٨٤ م.

١٠- المسلم المعاصر: تصدر بالكويت ع ٥٣ نوفمبر ١٩٨٨ م / ربيع الأول ١٤٠٩ هـ.

١١- المشكاة: مجلة فصلية ثقافية تعنى بالأدب الإسلامي تصدر في الدار البيضاء - المغرب (وجلة).

ع ٣ رمضان يونيو ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م.

ع ٤ مارس ١٩٨٥ م.

ع ٦ شوال - يونية ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م.

ع ٧ صفر - أكتوبر ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٧ م.

ع ٨ شعبان - مارس ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م.

ع ٩ ربيع ٢ - ديسمبر ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م.

ع ١٠، ١٩٨٨ م.

ع ١١ صفر - سبتمبر ١٤١٠ هـ / ١٩٨٩ م.

ع ١٢ شعبان - مارس ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م.

١٢- منار الإسلام: إسلامية ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الشؤون الإسلامية -

الإمارات العربية ع ٢ السنة ١٣ : ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م.

ع ٨ السنة ١١ - ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٤ م.

١٣- المنطلق: فكرية إسلامية يصدرها شهرية الاتحاد اللبناني للطلبة المسلمين

لبنان ع ٧٣ - ٧٤ سنة ١٤١١ هـ.

١٤- الموقف الأدبي: أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب - دمشق.

ع ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ سنة ١٩٨٣م.

١٥- الهلال: شهرية تصدر عن دار الهلال بمصر - ع ٦ سنة ١٩٧٧م.

١٦ - الوحلة: فكرية ثقافية تصدر بالرباط - المغرب.

ع: ٤٩ السنة ٥ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٨م - ١٤٠٩هـ).

الوثائق:

- وثيقة رابطة الأدب الإسلامي العالمية الصادرة عن الرابطة سنة ١٤٠٩هـ/

١٩٨٩م.



# الكشافات العامة





- إبراهيم عليه السلام ٩٢، ٢٦٢، ٨١١، ٨٨٣.  
 ابن سلام الجهمي ٣٧-٣٩، ٤٩، ٦٧،  
 ٧٧-٧٩، ٦٠٩، ٧٧٨.  
 ابن سنان ٣٧١.  
 ابن سينا ٢٩١.  
 ابن شرف القيرواني ٦٦٨، ٧٤١.  
 ابن طباطبا ٣٧١، ٥٦٧، ٥٨١-٥٨٣،  
 ٧٢٤، ٨٥٣.  
 ابن عاشور = الطاهر بن عاشور  
 ابن عباس ٦٧.  
 ابن عبد ربه ٦٠٩.  
 ابن عربي ٣٧٧، ٦٧٧-٦٨٢.  
 ابن الفارض ١٤٧.  
 ابن قتيبة ٦٧، ٧٦، ٧٨، ٢٢٣، ٦٠٩،  
 ٦٥٢، ٦٦٨.  
 ابن القيسراني ٦٥٧.  
 ابن قيم الجوزية ٢٥٩، ٢٦٧، ٢٦٨،  
 ٣٠٠، ٤٧٨، ٦٦٢، ٩٦٥.  
 ابن كثير ٦٩٢، ٨٩٧.  
 ابن كلثوم ٨٤.  
 ابن المقفع ٤٨.  
 ابن منظور ٤٣٢.  
 ابن هاني الأندلسي ٤٦.  
 ابن وكيع ٦٤٧.  
 ابن وهب ٧٧، ٨٠، ٥٦٠.  
 إبراهيم أبو الأنبياء لعبد الحميد جودة  
 السحار ٨١٩.  
 إبراهيم أبو اليقظان ٥١.  
 إبراهيم الثاني للمازني ٧٩٧.  
 إبراهيم درديري ٨٨٧، ٨٩٢، ٩٠٠،  
 ٩٠٣، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩١١.  
 إبراهيم سحنان ٨٣٧.  
 إبراهيم عصامي ٨٢٠، ٨٣٠، ٨٤٦،  
 ٨٥٤.  
 إبراهيم العبيسي ٨٤٤.  
 إبراهيم بن موسى الشاطبي ٩٧، ٤٩٤،  
 ٤٩٥، ٥٠٣، ٥٥٠، ٧٢٨، ٧٣٠.  
 ابن تيمية ٢٥٩.  
 ابن جني ٣٢٧، ٦٦٨، ٧٢٥، ٩٧٣.  
 ابن الجوزي ٦٦٩.  
 ابن الخطيب ٧٨٦.  
 ابن خفاجة ٢٩٧.  
 ابن خلدون ٣٢، ٤٦، ٧٧، ٨٤، ٨٥،  
 ٨٩، ٧٢٢، ٧٢٤، ٧٣٦.  
 ابن رشد ٨٣.  
 ابن رشيقي ٦٠٩.  
 ابن الرومي حياته من شعره للعقاد ٦٠٨.  
 ابن الزبيري ٨١.

- أبو بكر الصديق ٧٦، ٢٩٧. الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر  
 أبو تمام ١١٣، ١٥٦، ٥٠٧، ٧٨٥. لمحمد محمد حسين ٤٧٣.  
 أبو حامد الغزالي ٩٩، ٢٥٥، ٢٥٩، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث  
 ٢٦٠، ٢٦٧، ٢٨٠، ٣٠٠، ٦٦٢، لمحمد ناصر بو حجاج ٧٦٣.  
 ٦٧٠-٦٧٢، ٦٧٤-٦٧٧، ٧٢٥، ٨١٤، إحسان حقي الشامي ٧٨٠.  
 ٩٦٥. إحسان عباس ٤٥، ٢٠٥، ٤٤٦.  
 أبو الحسن علي الحسيني الندوي ٤٢، إحسان عبد القدوس ٨٣٨، ٨٤٠،  
 ٤٣، ١٤٨، ١٤٩، ٤٤٣، ٧٠١، ٧٤٨، ٨٤١.  
 ٧٤٩، ٧٦٢، ٧٦٦، ٩٦٣، أحلام شهرزاد لطف حسين ٧٩٧.  
 أبو حيان التوحيدي ٦٥، ١٠٩، ٢٥٩، أحمد إبراهيم الهواري ٧٩٧.  
 ٢٧٣، ٥١٧، ٦٦٨، ٧٣٤، أحمد أمين ٩٠، ٩٨-١٠١، ١٠٣،  
 أبو ذؤيب ٦٦٦. ١٠٤، ١٠٨-١١٢، ١١٨-١٢٠، ١٢٠،  
 أبو الطيب المتنبي ٤٤، ١١٣، ٣٨٠، ١٣٣، ٦٠٩، ٧٤٦.  
 ٤٤١، ٦٤٧، ٦٦٨، أحمد بلوي ٨٣٨.  
 أبو العاصم القاري ٧٥٥، أحمد بسام ساهي ٢٤٧، ٢٤٩، ٣٧٧-  
 أبو العلاء عفيفي ٦٧٨، ٣٧٩، ٣٨٢، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٩، ٣٩٠،  
 أبو العلاء المعري ٤٤، ١٠١، ١٢١، ٣٩٢، ٤٠٢، ٤٠٥، ٤٠٨، ٤٩٠،  
 ٢٢٤، ٥٥٧، ٦٠٨، ٧٢٥، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٤٧، ٥٤٨، ٦٣٠،  
 أبو الفرج الأصفهاني ٦٠٩، ٧٦٣، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧١-٧٧٣، ٧٧٦،  
 أبو نواس ٤٥، ٤٦، ٧٩، ٨١، ١١٣، ٧٨٣، ٧٨٥، ٨٤٨، ٨٥٧، ٩٧٠.  
 ٥٠٧، ٥١٢، ٧٨٦، أحمد الحجاطي ٧٨٦.  
 أبو هلال العسكري ٢٥٩، ٣١٤، ٣٢٠، أحمد حسن الزيات ١٢١-١٢٥، ١٢٧-  
 ٣٨٣، ٦٠٩، ١٢٩، ١٣٣، ٦٢٩، ٧٤٦.  
 الاتجاهات الأساسية في مسرح الهوة، أحمد رائف ٨١٩، ٩٥٩.  
 المغرب، لمصطفى رمضان ٨٩٢. أحمد سليمان الأحمد ٥٢٨.

- أحمد الشرباصي ٩٤٢، ٩٤٣.
- أحمد شوقي ١٤٧، ١٧٨، ٣٥٥، ٤٤٢، ٤٤٣، ٥٣٦، ٥٣٤، ٧٤٣، ٧٤٥، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٩، ٩٤٠، ٩٤٢.
- أحمد شوقي قاسم ٨٨٧، ٨٩١، ٩١٠، ٩٣٩.
- أحمد صالح الشامي ٤٥٦.
- أحمد عبداللطيف الجذع ٧٧٨، ٧٧٩.
- أحمد فرج ٣٣، ٨٢٠، ٨٢٤، ٨٢٧.
- أحمد كمال زكي ٧٦٣.
- أحمد محرم ١٧٦، ٧٤٣.
- أحمد محمد الخطاط ٨٠٧، ٨٥٧.
- الأحوص ٨٤.
- إحياء علوم الدين للغزالي ٩٩، ٦٧٧.
- أختناه أيتها الأمل لأحمد بدوي ٨٣٨، ٨٤١.
- الانحطال ٧٨، ٥٤٣.
- الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته لعننان النحوي ٢٧٢.
- الأدب الديني ودراسات أدبية من القرآن والحديث لزكي المحاسني ١٧٥.
- أدب الصحو الإسلامية لواضح الندوي ٧٦٣.
- الأدب الصغير لابن المقفع ٤٨.
- الأدب الكبير لابن المقفع ٤٨.
- أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب للسيد أحمد فرج ٨٢٠.
- آدلر ٦٠٥.
- آدم عليه السلام ٦٨٨، ٨١٠.
- آدونيس ٨٢، ١٢٥، ١٦٧، ٣٨١، ٤١٩، ٤٢٠، ٥٠٥، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١١-٥١٤، ٥٢٥، ٥٢٧-٥٢٩، ٥٣٤، ٥٣٨، ٥٥١، ٧٧٤، ٧٧٥، ٩٢٠.
- أديب لتوفيق الحكيم ٩٥٩.
- أرسطو ٢٠٥، ٢٧٥، ٤٣٨، ٤٧٠.
- الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي ٨٣٨.
- أرض النبوات لنجيب الكيلاني ٨١٩.
- أرطل دوزخ ٧٤٨.
- أرنولد ٩٣، ٥٧١.
- أسامة يوسف شهاب ٦٥٦.
- اسخيلوس ٩٣١.
- أسرار البلاغة للجرجاني ١٥٠، ٦٠٧.
- أسرار نخودي ١٢٣.
- أسرار الغربة لمصطفى محمد الغمراوي ٧٥٣، ٧٥٢.
- إسلاميات شوقي لسعاد عبد الوهاب ١٧٥، ٤٤٢.
- الإسلامية والمذاهب الأدبية لنجيب الكيلاني ٦٠٠، ٨٣٦، ٨٩٢.
- إسماعيل عليه السلام ٩٢، ٨١١.

- إسماعيل صبري ٥٣٤ .  
 إسماعيل صبري ٩٢٧ .  
 أصغر كوندوي ٤٢ .  
 الأصمعي ٨٢، ٨٤، ١٢٣، ١٢٤،  
 ٤٤٦، ٥٦٥ .  
 الاعتصام للشاطبي ٤٩٤ .  
 إعجاز القرآن للباقلاني ٧٢٠ .  
 إعجاز القرآن للرافعي ٣٢٢ .  
 أعراس الشهادة في موسم الشق  
 للرسيوني ٨٨٨، ٩١٤ .  
 الأعشى ٣٩، ٧٧ .  
 الإحصار والمثناة لعماد الدين خليل  
 ٨٧٦-٨٧٨، ٩٧٣ .  
 الاعلام الخمسة للشعر الإسلامي ٧٧٩،  
 ٧٨٠ .  
 الأغلب ٣٧، ٣٨ .  
 الأناعي لعبد الله الطنطاوي ٨٢٠ .  
 أفلاطون ٢٠٥، ٢٧٥، ٢٩٢، ٣٩٢،  
 ٣٩٦، ٧٣٤، ٧٣٦، ٧٤١ .  
 إقبال الشاعر الثائر لنجيب الكيلاني ٧٦٢ .  
 إقبال محمد سهيل ٤٢ .  
 اقتصادنا لباقر الصدر ٩٧٤ .  
 إلى أين يتجه الإسلام ٧٤٥ .  
 ألبير كامو ٥٩٩، ٦٧٤، ٨٢٩، ٩٢٨-  
 ٩٣٠، ٩٣٢ .  
 الالتفات إلى الوراء ٩٠٥، ٩٠٦ .  
 ألقت كمال الروبي ٣٨٤ .  
 الكسيس كاريل ٥١٩-٥٢٢، ٦٩٥ .  
 الن تيت ٨٣ .  
 الإلياذة الإسلامية لأحمد محرم ١٧٦ .  
 إلياذة هوميروس ١٧٦ .  
 اليخاندرو كاسونا ٦٢٤، ٩٢٣ .  
 إليوت ٧٧٦ .  
 الأم لكسيم جوركي ٥٨٥، ٨٤٣،  
 ٨٤٥ .  
 الأسدي ٣١٣، ٦٠٩، ٦٢١، ٧٨٥،  
 ٨٥٣ .  
 إمام عظيم لعلي أحمد باكثير ٨٨٧،  
 ٨٩٢ .  
 إمبراطورية في المزداد العلني لعلي أحمد  
 باكثير ٩٥٩ .  
 الأمة - مجلة ٣٨٥ .  
 الأمراني = حسن الأمراني .  
 امرؤ القيس ٣٩، ٧٧، ٤٢٩، ٥٠٧،  
 ٥٠٨، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٦٨ .  
 أمّنت بريكّم فاسمعون، لإميل براملت  
 ٨٦٧، ٨٦٨ .  
 أمين الخولي ٦٠٨ .  
 أمية بن أبي الصلت ٦٥، ٦٦، ٧٨،  
 ١٦٢ .

- أنا الموت لتوفيق الحكيم ٨٣٦.
- انتحار صاحب الشقة لإحسان عبدالقدوس ٨٣٨، ٨٤٠.
- إنجلز ٦٢٢.
- انجي بش أوغل ٧٤٨.
- الإنجيل ١٤٣، ٢٣٠، ٤٩٤، ٥٢٠.
- ٦٣٧، ٩٠٨، ٩٧٠.
- أنسالم ٧٣٤-٧٣٦.
- الإنسان ذلك المجهول لالكسيس كاريل ٥٢٢.
- الإنسان في الأدب الإسلامي لمحمد عادل الهاشمي ٧٦٣، ٧٦٤، ٨٣٧، ٨٤٢.
- ٨٨٧، ٨٩٢، ٩٥٩.
- انظر وراءك غاضباً لأوسبورن ٩٢٩.
- الأنهار لعبد الرحمن مجيد الربيعي ٨٣٨.
- أنور الجندي ١٩٥.
- أهل الكهف لتوفيق الحكيم ٨٩١، ٨٩٤.
- ٨٩٦، ٩٠٦-٩٠٩، ٩١١، ٩١٢، ٩١٥.
- ٩٤٠، ٩٤٥.
- أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ٨٢١، ٨٢٢.
- آيات شيطانية لسلمان رشدي ١٧٩.
- ٨٦٦.
- آيات شيطانية: جدلية الصراع بين الإسلام والغرب، لرفعت سيد أحمد ٨٦٦.
- أيام من حياتي لزينب الغزالي ٨٧١.
- ٨٧٢، ٨٧٥.
- إيليا حاوي ٥٨.
- الإيمان يهدي العقل لأنسالم ٧٣٤.
- أيها القادمون الخضر سلاماً لسليم عبدالقادر ٧٥٥.
- أيوب عليه السلام ٨١١.
- باتيسول ١٤١.
- الباحث عن الحقيقة لمحمد الجلوب ٨١٩.
- الباحث عن النور لمحمد عبدالحليم عبدالله ٨١٩.
- باقر الصدر ٩٧٤.
- الباقلائي ٢٧٨، ٣٥٦، ٦٢١، ٧٢٠.
- الباقي من الزمن ساعة لنجيب محفوظ ٨٢٣.
- باك دار ١٢٣.
- بالمر ٦٣٧.
- البحري ١١٣، ٧٨٥.
- البدايع والطرائف لجبران خليل جبران ٨٣٨.
- بداية ونهاية لنجيب محفوظ ٨٤٣، ٨٤٥.
- بدر شاكر السياب ٥٨، ١٥٩، ٢٤٢.
- ٥٢٩، ٧٦٥.
- البرج الساقط على الأرض لسلارو ٩٢٨.

- برجسون ٢٩٠.
- البرققال الممر لسلمی الحفار الکزیری ٨٣٧.
- برناردشو ٢٦٣.
- برونتییر ٤٥٨.
- بشار بن برد ٧٨، ٨٤، ٥٠٧، ٥١٢، ٦٠٨.
- البشیر الإبراهیمی ٥١، ٩٦٢.
- البطولة لأحمد الشریاصی وفواد الطونجی (مسرحة) ٩٤٣.
- البعد الخامس لأحمد رائف ٩٥٩.
- البعد الفکری والفنی عند الشاعر مصطفی الغمراوي لیحیاری الطاهر ٧٦٢.
- بکر بن حماد المغازی ٤٤.
- بکری شیخ أمین ٣٢٥.
- بلال مؤذن الرسول لعبد الحمید جودة السحار ٨٢٠.
- بلزاک ٢٦٣، ٥٩٨.
- بلقیس ٨٣٤، ٨٣٥.
- بلند الحیدری ١٦٧.
- بنت الشاطیء لعمود تیمور ٧٩٧.
- البوابة السوداء لأحمد رائف ٨١٩.
- بودلیز ١٥٤، ٤٤٠، ٥٩٨.
- البوصیری ١٤٧، ٧٦٦.
- بومجارتن ٢٧٥.
- بیام مشرق ١٢٣.
- البیان والتیین للجاحظ ٧١٤.
- بیت من لحم لیوسف إدیس ٨٣٨.
- بیجمالیون لتوفیق الحکیم ٧٩٧، ٨٩١.
- بیرندللو ٩٢٦، ٩٢٧.
- بین حمامتین لمحمد المجلوب ٨٥٣.
- بین القصرین لنجیب محفوظ ٨٤١.
- بین مشهدين لمحمد المجلوب ٨٥١، ٨٥٧.
- بیوغویث نسا ٣٠.
- تاریخ بغداد للخطیب البغدادی ٨٩٥.
- التأملات الفلسفیه لندیکارت ٧٣٤.
- تاینین ٣٤.
- تجارب فی النقد الأدبی التطبیقی لعودة الله منیع القبسی ٧٥٥، ٧٨٥، ٨٤٢، ٨٤٥، ٩١٦.
- تجلید الفکر الإسلامی لحسن الترابی ٩٧٢.
- تزفیطان طودوروف ٢٤٤، ٤٢٥.
- ت. س. إليوت ٣٠٧-٣٠٩، ٣١٢، ٣١٣، ٥٧١، ٨٦٠.
- التصویر الفنی فی القرآن الکریم لسید قطب ١٤٠، ٣٤٠، ٣٤٢، ٣٤٦، ٣٥٤، ٣٥٧، ٨٠٩، ٨١٢، ٨٥٥، ٨٨٠.

- التفسير الإسلامي للتاريخ لعماد الدين خليل ٩٥٣.
- جابر عصفور ٢٩١، ٣١٤، ٣١٧، ٣٨٣، ٥٠٢، ٧٣٤، ٧٣٥.
- الجساحظ ١٩٥، ٢٠٣، ٣٥٢، ٣٧٠، ٥٨١، ٦٠٩، ٦٥٢، ٦٦٨، ٧١٤، ٧٢٠، ٧٢٤، ٨٥٣، ٨٥٤.
- جان آتوي ٩٢٧، ٩٣٢.
- جان بول سارتر = سارتر جان دارك ٧٦٩.
- جايلز كوبر ٩٢٨.
- جبرا إبراهيم جبرا ٥٨، ٨٣٨.
- جبران خليل جبران ٩٠، ٧٤٣، ٨٣٨.
- ج. ب. وير ٧١٨.
- جرجي زيدان ٤٧٢، ٦٠٩، ٦٥٦، ٨١٦، ٨١٧.
- جرير ٧٧، ٨٤، ٥٤٣.
- جسر الشيطان لعبد الحميد السحار ٨٣٨، ٨٤١.
- جلال الدين الرومي ٣٦١، ٥٨٠، ٧٤٧.
- ج. م. سينج ١٦٠، ٩٢٢.
- جمال أمين ٨٦٧، ٨٦٩، ٨٧٠.
- جمال الدين الأفغاني ٨٩، ٩٠، ٩٦٢.
- جمالية الأدب الإسلامي لإقبال عروي ٢٤١، ٣٨٤.
- التفسير الإسلامي للتاريخ لعماد الدين خليل ٩٥٣.
- تفسير ابن كثير ٨٩٧.
- تفسير الجلالين ٦٩٢، ٨٩٨.
- التفسير الموضوعي وسنن التاريخ لباقر الصدر ٩٧٤.
- تقي الدين النبهاني ٧٠١.
- تكوين العقل العربي لمحمد عابد الجابري ٧٠٦.
- تنسي وليامز ٩٢٧.
- التسوية ١٤٣، ٢٣٠، ٥٢٠، ٦٣٧، ٨٩٦، ٩٠٨.
- توفيق الحكيم ٧٩٧، ٨٢٩، ٨٣٦، ٨٣٨، ٨٩١، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٦، ٨٩٨-٩٠١، ٩٠٤-٩٠٦، ٩٠٨-٩١١، ٩٤٠، ٩٤٥، ٩٥٩.
- توفيق زياد ٥٢٧.
- تولستوي ١٧١، ١٨٩، ٢٦٦، ٨٠٠.
- توماس هابسلوب ٦٩٥.
- تين ١٦٤، ٦٣٩.
- تيوفيل جوتييه ٥٩٨.
- ثاولس ٤٢٠، ٤٦٩.
- الثائر الأحمر لأحمد باكثير ٨١٦-٨١٨.
- ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ ٣٣.
- التعاليم ٦٦، ٦٨-٧٠، ٧٧، ٨٢، ٦٠٩.

- جمانة بخاري ٦٧٤ .  
 حارث المحاسبي ٨٧٠ .  
 جمهرة أشعار العرب للقرشي ٧٥ ، ١٨١ .  
 حازم القرطاجني ٧٧ ، ٨٣ ، ٢٩١ ، ٥٧٠ ، ٦٤٧ ، ٦٦٩ .  
 الجمهورية لأفلاطون ٧٣٤ .  
 حافظ إبراهيم ١١٩ ، ٥٣٤ ، ٥٣٦ ، ٧٤٣ .  
 جميل بثينة ٥٠٧ .  
 حالة الحصار لأبيير كامي ٩٣٠ ، ٩٣٢ .  
 جميل بثينة لعبد الرحمن البنا (مسرحة) ٩٤١ .  
 حالي ٧٧٩ .  
 جميلة بوحيرد ٧٦٩ .  
 الحب الضائع لطلح حسين ٧٩٨ .  
 جناية أحمد أمين على الأدب العربي ٩٨ .  
 الحب قبل الخبر لسمي شلاش ٨٣٨ .  
 لركي مبارك ٩٨ .  
 حبيب الزحلاوي ٩٠٥ ، ٩٠٦ .  
 جنكيز أمين حسين فاضلي ٨٥٧ .  
 حبيبة ميمون ٨٦٧ ، ٨٧١ .  
 ٨٥٨ ، ٨٦٠ ، ٩٦٩ .  
 الحجاج ١١٣ ، ٣٨١ ، ٤٧٢ ، ٧٧٥ .  
 جواهر القرآن للخرائي ٧٢٥ .  
 الحجاج بن يوسف لبرجي زيدان (رواية) ٤٧٢ .  
 الجوع والكلمة لعلماد الدين خليل ٨٨٨ ، ٨٩١ ، ٩٣٩ ، ٩٤٥ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ .  
 حلء الرئيس ٨٥١ .  
 جون أوسبورن ٩٢٩ .  
 الحرافيش لنجيب محفوظ ٨٢٤ ، ٨٢٧ .  
 جون دريدن ٤٥٨ ، ٥٩٧ .  
 الحرام ليوسف إدريس ٨٣٨ .  
 جون شتاينيك ٨٢٩ .  
 حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه ٢٧١ .  
 في سورية، لأحمد بسم ساعي ٣٨٤ .  
 جيفارا ٩٤٤ .  
 حسان بن ثابت ٤٤ ، ٦٩ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٤ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ٥٦٥ ، ٧٧٨ ، ٧٩١ .  
 جينو ٤٢٠ .  
 حسن الأمراتي ٢٤٢ ، ٥٠٣ ، ٥١٠ ، ٥١٣ ، ٧٥٥ ، ٧٥٧ ، ٧٦٨ ، ٨٠٧ ، ٨٦٧ ، ٨٧٠ ، ٩٦٩ .  
 حاتم ٦٥ .  
 الحس البصري ٩٥ ، ٩٦ ، ٧٧٨ .  
 حادثة في شارع الحرية لإبراهيم عاصي ٨٤٧ ، ٨٣٠ .  
 حاتم ٦٥ .



- حسین الترابی ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٤،  
 ٥٣٠، ٥٣١، ٥٤٧، ٩٧٢.  
 حسن ظاظا ٧١٤.  
 حسن الوارکلی ٧٦١.  
 حسینی آدهم جرار ٧٧٨، ٧٧٩.  
 حسین خریس ٩٩.  
 حسین المرصفي ٨٩، ٩٠.  
 الخطیبة ٧٨، ٧٩، ٨٤.  
 حکایات حارتنا لنجیب محفوظ ٨٢٧.  
 حکایات طیب لنجیب الکیلانی ٨٤١.  
 حکایة جاد الله لنجیب الکیلانی ٤٠٤،  
 ٦٣٢، ٨٧٦، ٩٧٤.  
 حکایة حدیقة الحیوان لإدوارد الی ٩٢٨.  
 حکمت صالحو ١٩١، ٣٧٢، ٧٥٠،  
 ٧٨٧، ٧٩٣، ٨٨٨، ٩٣٩، ٩٤٥، ٩٤٦.  
 الحل الأفضل لمحمد المجلوب ٨٥٢.  
 الحلاج ٨٩١، ٩١٦-٩١٨.  
 حلمي محمد القاعود ٨٠٧.  
 حمزة بن عبد المطلب ٢٩٧.  
 حنان لحام ٨٢٠، ٨٤٧.  
 حواء بلا آدم لمحمد طه لاشین ٨٠٠.  
 الحوار فی القرآن لمحمد حسین فضل الله  
 ٨٥٥، ٨٨١، ٨٨٤، ٨٨٥.  
 حیاة جدیدة ٨٥١.  
 حیاة الحسین لعبد الحمید جودة السحار  
 ٨١٩.  
 حی علی الفلاح لحکمت صالحو ٧٥٠.  
 الحی اللاتینی لسهیل إدیس ٨٣٨.  
 خالد الشواف ٩٥٩.  
 خالد بن الولید ٢٩٧، ٧٩١.  
 خالدة سعید ٨٨٠.  
 خسان الخلیلی لنجیب محفوظ ٣٣١،  
 ٧٩٧، ٨٠٤، ٨٢٨.  
 الخدیو إسماعیل ١١٣.  
 خصائص التصور الإسلامي ومقوماته  
 لسید قطب ٢١٣، ٢١٥، ٣٠٣، ٩٦٣.  
 خصائص القصة الإسلامية لمأمون فریز  
 جرار ٨١٤، ٨١٥.  
 الخطابی ٣٥٥، ٦٢١، ٧٢٠.  
 خطوات علی طریق الإسلام، لمحمد  
 حسین فضل الله ٥٩٣، ٦٨٣.  
 الخطیب البغدادي ٨٩٥.  
 خليل حاوي ٥٨، ١٥٩.  
 خليل مطران ١١٨، ١١٩، ٥٣٤.  
 خليل هنداي ٧٩٧، ٨٨٧، ٨٨٩،  
 ٨٩٠.  
 الخنساء ٢٩٧.  
 دارون ٣٣، ٣٤، ٣٩٨، ٥١٦، ٥٩٧،  
 ٦٢٢، ٨٢٧.  
 دراسات إسلامية ١٤٠.  
 دعاء الكروان لعه حسین ٧٩٨.

- دلائل الإعجاز للجرجاني ٣١١، ٦٠٧ .  
دمستوفسكي ٢٦٣ .  
الدنيا فوضى لعلي أحمد باكثير ٩٥٩ .  
الدينان البشرية ٩٥٦ .  
ديندرو ١٥٣، ٢٧٦، ٢٨٣ .  
ديرغات ٩٣٠ .  
ديكارت ٩٢، ٢٩٠، ٧٣٤، ٧٣٥ .  
دينامية النص لمحمد مفتاح ٧٢٦، ٧٨٦ .  
الديوان الإسلامي لمحمد عبد النعم  
خفاجي ٧٥١ .  
ذات الدين لحنان لحام ٨٢٠ .  
الذباب لسارتر ٩٣٢ .  
ذو الرمة ٨٤، ٣٢٨ .  
الذئاب الجائعة لمحمود بدوي ٧٩٨ .  
رأس الشيطان لنجيب الكيلاني ٨٣٨،  
٨٤١ .  
راسين ٢٦٣ .  
الراكبون إلى البحر لسينج ٩٢٢ .  
رأي في أبي العلاء، لأمين الخولي ٦٠٨ .  
الرباط المقدس لتوفيق الحكيم ٧٩٧ .  
رجال من ذهب لنجيب الكيلاني ٨٤٥ .  
الرجل المتمرد لآلبيير كامى ٩٣٠ .  
رحلة ابن فطومة ٨٢٣، ٨٢٥ .  
رحلة إلى الله لنجيب الكيلاني ٨١٩،  
٨٣٧، ٨٤٨، ٨٧٩ .
- رحلتي مع الأدب الإسلامي لنجيب  
الكيلاني ٨٣٧ .  
رحلة مع القدر في أدبنا، لمحمد  
الحناوي ٨٨٧، ٨٨٩ .  
رسالة التوحيد لمحمد عبده ٣٠٢ .  
رسائل عبد الحميد الكاتب ٤٨ .  
رشيد بوجلدة ١٦٦، ٢٤٥ .  
رفعت سيد أحمد ٨٠٧، ٨٦٦ .  
الرماني ٣١٩، ٣٢٠، ٣٥٥، ٦٢١،  
٧٢٠ .  
رمضان حبيبي لنجيب الكيلاني ٨١٨،  
٨١٩ .  
رنيه ويلك ٤٤٤، ٤٨٠ .  
روايات إسلامية معاصرة لنجيب الكيلاني  
٨١٩، ٨٤٦ .  
الرواية الشعرية بين شوقي وعزيز أباظة  
٧٩٧ .  
روائع أقبال للندوي ٧٦٢ .  
روجيه غارودي ٤٣، ٤٥، ٧٠١،  
٧٤٧ .  
رومي ٧٧٩ .  
ريتشارد أنتجهاوسن ٢٥٠، ٢٥٥، ٢٥٧ .  
ريتشارد ٣٧٣، ٦٤٢ .  
زقاق المدق لنجيب محفوظ ٧٩٨،  
٨٠٦، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٨ .

- الزركشي ٦٤٥، ٧٢٥. سينوزا ٧٣٤، ٧٣٥.
- زكريا عليه السلام ٨١١. ست شخصيات تبحث عن مؤلف
- زكريا إبراهيم ٢٩٢. ليرنللو ٩٢٦.
- زكي الشيخ عثمان كنانة ٧٦٢. ستانلي هاين ٣٣٦.
- زكي العشماوي ٣٣٧. ستيفن سينلر ٤٢٣.
- زكي مبارك ٩٨، ٩٩، ١١٨، ٦٠٩. السرقسقي الأندلسي ٤٤.
- زكي المحاسني ١٧٥. سعادة الأسر لتولستوي ٨٠٠.
- زكي نجيب محمود ٤٠١، ٤٢٠، ٥٠٣. سعاد عبد الوهاب ١٧٥، ٤٤٢.
- وليخا امرأة العزيز ٦٧١. سعد بن أبي وقاص ٧٩١.
- الزمخشري ٦٥، ٦٧، ٦٩، ٧٠. سعد بن أبي وقاص لعبد الحميد جودة
- ٢٧٠، ٢٧٣، ٣١٦، ٣١٧، ٣٢٠، ٣٢١. السحار ٨٢٠.
- ٣٥٦، ٣٧٧، ٣٨٣، ٥١٣، ٥٨٧. سعد الدين وهبة ٩٤٩.
- زمن الشعر لأدونيس ٥١٠. سعدي شيرازي ٥٨٠، ٧٧٩.
- زهير ٦٧، ٨٤. سعيد عقل ٥٨، ٥٢٨.
- زهير المزوق ٧٧٨. سفر أشعيا ١٤٤.
- الزوزني ١٨١. السفينة لجبرا إبراهيم جبرا ٨٣٨.
- الزيتونة لخالد الشواف ٩٥٩. السكرية لنجيب محفوظ ٨٢٤، ٨٣٨،
- رينب الغزالي ٨٧١-٨٧٥. ٨٤١.
- سارتر ٤١٣، ٤١٤، ٥٧٩، ٥٩٩. سكة السلامة لسعد الدين وهبة ٩٤٩.
- ٨٢٩، ٩٣٢. سلاكو ٩٢٧، ٩٣٠، ٩٣١.
- سارة للعقاد ٧٩٨، ٨٠٠-٨٠٣. سلامة موسى ٣٣، ٣٤، ٥٨، ٩٠،
٨٣٨. ٤٠٥، ٧٤٣، ٧٤٥، ٨٢١.
- سارق النار لخليل هنداوي ٧٩٧، ٨٨٧. سلطان الطعام لأحمد الشرباصي وفؤاد
٨٩٠. الطوخي (مسرحة) ٩٤٣.
- سان جون بيرس ٣٨٢. سلمى الحفار الكزبري ٨٣٧.

- سلمى شلاش ٨٣٨.
- سلمان رشدي ١٧٩، ٨٦٦.
- سلة الرمان لإبراهيم عاصي ٨٤٧.
- سليم عبد القادر ٧٥٥.
- سليمان عليه السلام ٣٧٣، ٨٣٤.
- سليمان الحكيم لتوفيق الحكيم ٨٩١.
- سليمان العطار ٦٧٨.
- سليمان العيسى ٧٦٩.
- السمان والحريف لتنجيب محفوظ ٨٢٨، ٨٢٩.
- سميح القاسم ١٥٩.
- سمير الصانع ٣٠١، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٧٣.
- السنة بين أهل الفقه وأهل الحديث لمحمد الغزالي ٩٧٢.
- السنوات الرهبة لضاحجي ٨٥٧، ٨٥٨.
- ٩٦٩.
- السهول البيض لعبد الحميد جودة السحار ٨٣٧.
- سوء تفاهم لاليسر كامي ٩٢٨، ٩٣٠، ٩٣٢.
- سوفوكليس ٩٣١.
- سيجمند فرويد = فرويد
- السيد أحمد فرج ٣٣، ٨٢، ٨٢٤، ٨٢٧.
- سيد علي سكندر حكر مراد آبادي ٤٢.
- سيد قطب ٦٦، ٦٨، ٧١، ١٣٣.
- ١٣٥-١٤٠، ١٤٢، ١٤٥، ١٥٢، ١٥٣.
- ١٨٤، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٥-١٩٧، ٢٠٧.
- ٢١٤، ٢١٥، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٨، ٢٢٩.
- ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٦، ٢٣٩-٢٤١، ٢٤٦.
- ٢٨٨، ٢٩٥، ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٠٣-٣١٠.
- ٣١٢، ٣١٧، ٣١٩-٣٢١، ٣٢٣-٣٢٦.
- ٣٣٠-٣٣٢، ٣٣٤، ٣٣٦، ٣٣٩، ٣٤٠.
- ٣٤٢، ٣٤٤-٣٤٨، ٣٥١-٣٥٨، ٣٨٤.
- ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٦، ٣٩٧، ٤١٧، ٤٢٦.
- ٤٢٧، ٤٤٥، ٤٤٧، ٤٥٧، ٤٨٣، ٥٦١.
- ٥٦٤، ٥٦٨، ٥٨٧، ٥٨٨، ٦٠٠، ٦٠٢.
- ٦٠٣، ٦٠٦-٦١١، ٦١٦-٦١٩، ٦٢٩.
- ٦٣٣، ٦٣٥، ٦٤٨، ٦٦٩، ٧٠١، ٧١٦.
- ٧٢٩، ٧٧٢، ٧٩٧، ٧٩٨، ٨٠٥، ٨٠٩.
- ٨١٠، ٨١٣، ٨٢٠، ٨٥٥، ٨٦٧، ٨٨٠.
- ٨٨٧-٨٩١، ٩١٣-٩١٥، ٩١٨، ٩٦٣.
- ٩٦٦.
- سيد قطب الأديب الناقد لعبدالله الخياص ٣٥٧، ٧٩٨.
- سيد قطب حياته وأدبه لعبد الباقي محمد ٣٥٧.
- السيد ياسين ٥١٥.
- سي دي لويس ٣١٤.
- السيوطي ٨١، ٧٢٥.

- شارل لالو ٢٩، ٨٧. شلتاغ هود ٦٩٦.
- شارون تيرنو ٤٧١. الشمس والدنس لعماد الدين خليل ٩٥٥.
- الشاطبي = إبراهيم بن موسى شيل بن ورقاء ٧٨.
- شجرة البؤس لطلح حسين ٧٩٧. شهراد لتوفيق الحكيم ٨٩١.
- شجون غريب لأبي المعاصم القاري ٧٥٥. شونهاور ١٥٠، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٩٠.
- شوقي بغدادي ٧٦٩. شوقي ضيف ٤٨، ٧٣، ٨٧، ١٧٦، ٥٤٤، ٥٦٨، ٥٨١.
- شرح المعلقات السبع للزورني ١٨١. شوكت علي فاني بديواني ٤٢.
- شريف قاسم ٤٥٣. الشياطين لهوايتنج ٩٢٨.
- شعراء الدعوة الإسلامية في العصر شيء عن الموت لعماد الدين خليل ٨٩١، الحديث لأحمد عبد اللطيف الجندع ٩٤٥، ٩٤٩، ٩٥٥، ٩٥٦.
- وحسني أدهم جرار ٧٧٨. الشيخ بيوض ٩٦٢.
- شعراء وأدباء على منهج الأدب صافي ناز كاظم ٨٧٠، ٨٧١، ٩٦٩.
- الإسلامي - دراسة وتطبيق لمحمد عادل صالح أحمد الشامي ١٩٣، ٢٥٩، الهاشمي ٧٧٨.
- الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته الشعر العربي ١٧١، ١٧٥.
- ونخصائصه الفنية لمحمد ناصر ٧٦٣. الشعر الديني الجزائري الحديث لعبدالله الركيتي ١٧١، ١٧٥.
- الشعر والشعراء ٧٩. شعيب عليه السلام ٨١١.
- شكري عياد ٤٩٢. شكري فيصل ٦٣٣.
- شكيب أرسلان ٥٠، ٥٣، ٤٠٥. صلاح الدين الأيوبي (مسرحة) ٩٤٣.
- صلاح الدين الأيوبي (مسرحة) ٩٤٢. صلاح عبد الصبور ٥٨، ١٥٨، ١٥٩، ٣٦٧، ٤٠١، ٧٦٥، ٧٩٥، ٨٩١، ٩١٦ - ٩٢٠.
- صلاح عبد الفتاح الخالدي ٣٠٣، ٣١٩، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٥، ٣٥٧، ٩٦٦.

- صلاح فضل ٣٢٨.
- ضياء الدين الصابوني ٧٧٠.
- طارق بن زياد ٤٧٣.
- طاغور ١٦٠، ٧٨١، ٩٢٢.
- طاقة الريحان لمحمد منلا غزيل ٧٥٥.
- الطاهر بن عاشور ٦٦، ٦٨، ٥٠٣، ٧٢٨.
- الطاهر وطار ١٦٧، ٢٢٥، ٥١٠.
- الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي لعماد الدين خليل ٥٨٠.
- الطبري ٦٤، ٧٠.
- طرفة بن العبد ٨٤.
- الطريق لنجيب محفوظ ٩٧١.
- الطريق إلى الإسلام لمحمد أسد ٨٦٧-٨٦٩.
- طلّاح الفجر لنجيب الكيلاني ٨٣٨.
- طه حسين ٩١-٩٧، ١٨٨، ٥٠٤.
- ٦٠٩، ٦١٠، ٦٥١، ٧٣٥، ٧٤٣، ٧٤٦.
- ٧٩٧، ٧٩٨، ٨٦٧، ٩٠٥، ٩٥٧، ٩٧١.
- طه عبد الرحمن ٧٠٧، ٧٠٩.
- طودوروف = ترفيطان طودوروف
- الطيب صالح ٦٥٦.
- الظاهرة القرآنية للملك بن نبي ٨٥٥.
- الظل الأسود لنجيب الكيلاني ٨٦٣، ٨٦٥، ٨٦٦.
- الظل والحرور لعبد الله عيسى السلامة ٧٥٦.
- عادل كامل ٧٩٧.
- العادلون لأكبير كامبي ٩٣٠.
- عالم وطاقية ليوسف القرضاوي ٩٥٩.
- عائشة رضي الله عنها ٦٧٩.
- العباس بن الأحنف ٦٠١.
- عباس محمود العقاد ٥٠، ٩٠، ١١٨-١٢٠، ١٣٣، ٣٥٥، ٦٠٨، ٦١٠، ٧٩٨، ٨٠٠-٨٠٣، ٨٣٨، ٨٦٧، ٩٠٥.
- العباسة لعزیز أباطة ٧٩٧.
- عباسي منني ٦٨٣.
- عبث الأقدار لنجيب محفوظ ٨٢١.
- عبد الباسط بدر ٥٨، ٨٢، ٣٦٧، ٤٠١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٥، ٥٣٧، ٥٥٧، ٥٦٤، ٥٨٠، ٦٢٥، ٦٢٧، ٦٢٩، ٧٩٥.
- عبد الباقي محمد حسين ٣٥٣، ٣٥٧، ٧٩٨، ٨٠٠.
- عبد الجليل بن وهبون المرسي ٤٤.
- عبد الحميد بن باديس ٥١، ٨٩، ٩٦٢.
- عبد الحميد جودة السحار ٧٩٧، ٧٩٨، ٨٠٤، ٨٠٦، ٨١٩، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٤١، ٨٤٣، ٨٥٤.
- عبد الحميد الكاتب ٤٨.

- عبد الرحمن بارود ٧٦٢ .  
عبد الرحمن البنا ٩٤١ .  
عبد الرحمن حسن جبنة المياني ٤٣٦ ،  
٤٨٤ .  
عبد الرحمن بن خلدون = ابن خلدون  
عبد الرحمن الحميسي ٥٢٧ ، ٨٤٤ .  
عبد الرحمن رافت باشا ٨١٥ .  
عبد الرحمن بن زيد بن أسلم ٨٩٨ .  
عبد الرحمن الشرقاوي ٥٢٧ ، ٨١٨ ،  
٨٣٨ .  
عبد الرحمن مجيد الربيعي ٨٣٨ .  
عبد الرحمن منيف ٢٦ ، ٢٧ .  
عبد الرحيم البرعي ٧٦٦ .  
عبد الرزاق ديار بكر ٨٠٧ ، ٨٦٣ .  
عبد العزيز النموسي ٨٣٧ ، ٨٧٩ .  
عبد العزيز شرف الدين ٧٥١ ، ٧٥٢ .  
عبد العزيز بن علي الجرجاني ٧٧ ، ٨٠-  
٨٢ ، ١٥٠ ، ٢٠٤ ، ٥٤٣ ، ٦٢١ ، ٦٥٢ ،  
٧٢٠ ، ٨٥٣ .  
عبد القادر القط ٣٧ .  
عبد القاهر الجرجاني ٢٨ ، ١٥٠ ، ٢٣٦ ،  
٣٠٩-٣١٣ ، ٣٢٠-٣٢٣ ، ٣٥٦ ، ٣٧١ ،  
٣٧٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٦ ، ٤١٤ ، ٥٤١ ، ٥٧٢ ،  
٦٠٩-٦٠٧ ، ٦٢١ ، ٦٢٩ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ،  
٧٢٠ ، ٧٢٥ ، ٧٣٦ ، ٨٥٤ ، ٩٦٦ ، ٩٧٣ .  
عبد الكريم قاسم ٨٧٨ .  
عبد الكريم الناهم ٥١٧ .  
عبد الله الركيبي ١٧١ .  
عبد الله بن رواحة ٤٤ ، ٩٩ .  
عبد الله بن الزبيري ٦٥ .  
عبد الله الطنطاوي ٨١٩ ، ٨٢٠ .  
عبد الله العلوي ٨٨٨ ، ٨٩١ ، ٩٢٢ ،  
٩٦٩ .  
عبد الله عوض الخياص ٣٥٥ ، ٣٥٧ ،  
٧٩٨ .  
عبد الله عيسى السلامة ٤٥١ .  
عبد الله كنون الحسني ٧٧٨ .  
عبد الله بن المبارك ٧٧٨ .  
عبد المنعم تليمة ١٣٩ .  
عبد المنعم عواد يوسف ٨٣٧ ، ٨٧٩ .  
عبد الودود يوسف ٨٥٤ .  
عبد الوهاب البياتي ٥٢٧ ، ٧٦٥ .  
عبد الوهاب قنابة ٧٦٢ .  
عثمان رضي الله عنه ٣٨١ ، ٧٧٥ .  
عدنان رضا النحوي ١٤٠ ، ٢٧١ ،  
٢٧٢ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ ، ٢٩٨ ، ٣٠٠ ،  
٤٣٤ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٥٣ ، ٤٦٠ ، ٤٦٧ ،  
٤٧٧-٤٧٩ ، ٤٨٦-٤٨٩ ، ٥٠٠ ، ٥٢١ ،  
٥٣٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٦ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٧٧٨ ،  
٨٦٦ .

- علاء جاكرا لتنجيب الكيلاني ٨١٩،  
٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤١، ٨٤٦.  
عربة اسمها الرغبة لوليامز ٩٢٧.  
عرس بغل للطاهر وطار ٢٢٥.  
عز الدين إسماعيل ٨٦، ٢٢٣، ٢٢٤،  
٥٢٦، ٥٢٨-٥٣٠، ٥٤٤، ٥٧٤، ٧٤١.  
عزرا باوند ٣٨٢.  
عزمي إبراهيم ٨٠٠.  
عزيز أباطة ٧٩٧، ٩١٣، ٩١٩، ٩٤٠.  
عصر الشهداء لتنجيب الكيلاني ٧٥٥.  
المطار ٧٧٩.  
على الصدر الشفيق لمي زيادة ٨٩٦.  
علاء الفارسي ٧٦١.  
على هامش السيرة لطف حسين ٧٩٧.  
علم النفس التربوي في الإسلام ليوسف  
مصطفى القاضي ومقداد يالجن ٦٨٣.  
علي أبو النصر ١١٣.  
علي بن أبي طالب ٤٨.  
علي أحمد باكثير ٨١٦-٨١٩، ٨٤٥،  
٨٨٧، ٨٩٢، ٩٥٥، ٩٥٩.  
علي أحمد سعيد ٥٠٦.  
علي حسن ٧٦٢.  
علي شلش ٧١٥.  
علي الطنطاوي ٦٢٩.  
علي فوده ٧٥٥.  
علي الليثي ١١٣.  
علي ناز ٧٤٨، ٧٦٧.  
عماد الدين خليل ١٣٤، ١٤٠، ١٦٠،  
١٦١، ١٦٨، ١٧٨، ١٩٦، ٢٣٦، ٣٠٠،  
٣٥٨، ٣٨٤، ٣٨٥، ٤١١-٤١٥، ٤٣٣،  
٤٤٠، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٤، ٤٦٠، ٤٦٣،  
٤٦٤، ٤٦٨-٤٧٠، ٤٧٣، ٤٧٧، ٤٧٩،  
٤٨٦، ٥٠٣، ٥٣٢، ٥٥٢، ٥٦١، ٥٦٢،  
٥٧٦، ٥٨٠، ٥٨٥، ٥٩٦، ٦١١-٦١٣،  
٦٢٠-٦٢٤، ٦٢٧، ٦٣٠، ٧٠٠-٧٠٢،  
٧٥٠، ٧٥٢، ٧٥٥، ٧٥٧، ٧٦٧، ٧٨٢،  
٧٨٣، ٨٠٧، ٨٢٨، ٨٣٥، ٨٥٥، ٨٧٦-  
٨٧٨، ٨٨٧، ٨٩١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٥،  
٩٢٦، ٩٣٣، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٤٧، ٩٤٩-  
٩٥١، ٩٥٣، ٩٥٥، ٩٥٩، ٩٦٣، ٩٧٣،  
٩٧٤.  
عمالقة الشمال لتنجيب الكيلاني ٨١٨،  
٨١٩، ٨٣٠-٨٣٢، ٨٣٧، ٨٤٦، ٨٦٣،  
٩٧٣.  
عمر بن أبي ربيعة ٧٨، ٨٤، ٤١٩،  
٥٠٧-٥٠٩، ٥٤٣.  
عمر بهاء الدين الأمير ٤٥٣، ٥٨٠،  
٧٧٠.  
عمر بن الخطاب ٣٧، ٣٨، ٦٧، ٧٥،  
٢٩٧.



- عمر الخيام ، ٢٤٠ ، ٧٤٧ .
- عمر عبد الرحمن الساريسي ، ٦٥٨ ، ٧٦٢ .
- عمر بن عبدالعزيز ، ٧٧٨ .
- عمر يظهر في القدس لنجيب الكيلاني ، ٨٤٥ ، ٨٣٧ ، ٨١٩ .
- عترة بن شداد ، ٥٦٩ .
- عودة الروح لتوفيق الحكيم ، ٨٣٨ .
- عودة الغائب لمحمد الحسناوي ، ٧٥٥ ، ٧٥٨ .
- عودة الله منيع القبسي ، ٧٨٥ ، ٨٤٢ ، ٨٤٥ ، ٨٧٩ ، ٨٨٧ ، ٨٩١ ، ٩١٦ .
- العودة من الشمال لفؤاد القسوس ، ٨٤٤ .
- عيسى عليه السلام ، ٢٩٣ ، ٤٩٤ .
- عيسى أمين صبري ، ٩٥٩ ، ٩٦٢ .
- غارودي = روجيه غارودي .
- غالي شكري ، ٥٨ ، ٥٢٨ .
- غوستاف فون غرنباوم ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ١٦٢ ، ١٦٦ ، ٦٤٣ ، ٦٥٠ .
- غولدمان ، ٢٠٨ .
- غيابة الجب للحسناوي ، ٧٥٥ ، ٧٥٧ .
- غيلان ، ٨٤ .
- الفارابي ، ٧٧ ، ٨٣ ، ٢٩١ ، ٧٠٥ ، ٧٣٦ .
- فاروق خورشيد ، ٧٦٣ .
- فاطمة رشدي ، ٩٤٠ .
- الفخر الرازي ، ٣١٤ .
- فدوى طوقان ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
- الفرار إلى الله ، ٧٥٠ .
- فرانسو فيون ، ٤٥ .
- الفردق ، ٣٩ ، ٧٧ ، ٨٤ ، ٥٤٣ .
- فرعون ، ١٨٩ ، ٨١٢ .
- فرلين ، ٥٩٨ .
- فرويد ، ٣٤ ، ٢٤٤ ، ٣٩٨ ، ٤٠٠ ، ٥٧٧ ، ٦٠٥ ، ٦٢٢ ، ٦٣٩ ، ٦٤٩ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ .
- ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٦ .
- فريد الدين العطار ، ٧٤٧ .
- فصول - مجلة ، ٧٦٣ .
- فضل الحسن حسرت موهاني ، ٤٢ .
- الفكر الجديد - مجلة ، ٨٠٠ .
- فلاتنس الله لليلي لحلو ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ .
- فلسفة إقبال الشاعر والفيلسوف لعللي ، ٧٦٢ .
- حسن ، ٧٦٢ .
- الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية لسمير الصبان ، ٣٠١ ، ٤٤٠ .
- فهيم هويلي ، ٤٦٣ .
- فؤاد الطوشي ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ .
- فؤاد القسوس ، ٨٤٤ .
- فوزي صالح ، ٨٣٧ .

- فوضى العالم فى المسرح الغربى المعاصر،  
لعماد الدين خليل ٨٨٨، ٨٩١، ٩٢٢،  
٩٢٥، ٩٣٧، ٩٦٣.
- فوكو = ميشل فوكو
- فى الأدب الإسلامى المعاصر - دراسة  
وتطبيق لمحمد حسن يريفش ٧٥٥،  
٧٦٠، ٨٤٦.
- فى الأدب والأدب الإسلامى لمحمد  
الحناوى ٧٥٦.
- فى التاريخ فكرة ومنهاج لسيد قطب  
١٤٠، ٦١٧.
- فى التصوف الإسلامى لقمر كيلاتى ٧٦٣.
- فى ظلال القرآن لسيد قطب ٣٢٩،  
٦١٦، ٨٠٩، ٨١٢، ٨٥٥، ٩٦٣.
- فى قافلة الزمان لعبد الحميد جودة  
السحار ٧٩٨، ٨٠٦، ٨٣٨.
- فى النقد الإسلامى المعاصر لعماد الدين  
خليل ٣٨٤، ٥٧٨، ٨٥٥، ٩٢٥، ٩٥٣،  
٩٧٦، ٩٧٦.
- فيدياس ٢٦٢.
- الفصل - مجلة ٣٨٥.
- فيض الخاطر ٩٨.
- فيكتور هوجو ٩٨.
- القابضون على الجمر لمحمد أنور رياض  
٨١٩.
- قاب قوسين لمحمد حسن إسماعيل ٧٧١.
- القابضون على الجمر ٨٤٨.
- قاتل حمزة لتجيب الكيلانى ٨٣٧،  
٨٧٩.
- القاضى الجرجاني = علي بن عبدالعزيز  
الجرجاني
- قاع المدينة ليوسف إدريس ٨٣٨.
- القاهرة الجديدة لتجيب محفوظ ٣٣١،  
٧٩٨، ٨٢٨، ٨٣٨.
- قدامة بن جعفر ٢٠٤، ٤٢٣.
- قدر لعبد الله الطنطاوى ٨١٩.
- القدس فى العيون لكamal رشيد ٧٨٢.
- القرآن وعلم النفس للدكتور محمد عثمان  
نجاتى ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٩٤.
- القرضاوى = يوسف القرضاوى
- القرطبي ٦٥، ٧٠، ٢٧١، ٦١٦.
- قسيس أحمد فارس ٥٣.
- القصاص السبع لحسن الامرانى ٧٥٥،  
٧٥٧.
- قصائد من عيون امرأة لعلي فوده ٧٥٥،  
٧٥٦.
- القصص الدينى فى مسرح الحكيم،  
لأبراهيم دديرى ٨٨٧، ٨٩٢، ٩١١.
- قلب الليل لتجيب محفوظ ٨٢٤.
- قمر الكيلانى ٧٦٣.

- قنديل أم هاشم ليحيى حقي ٧٩٧، ٨٣٨.
- قيس ولبنى لمزيز أباطة ٩١٣، ٩٤٠.
- قيصر ٧٨٨.
- كارل تسوكماير ٩٣٧.
- كارل مانهايم ٢٠٦.
- كارولان سيرجف ٧٠٠.
- كاسونا ٦٢٤، ٩٢٣، ٩٣٧.
- كافكا ٨٢٩.
- كافور الإخشيدى ٤٤٢، ٦٦٨.
- كالبجولا لالبيير كامى ٩٣٢.
- كانت ٢٧٦، ٢٨٣، ٢٩٣، ٣٧٥.
- كتابات إسلامية لعقاد الدين خليل ٨٧٨.
- كتب وشخصيات لسيد قطب ٦٠٨.
- ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٩١.
- كروثيه ٢٠٢، ٢٧٦.
- الكشاف للزمخشري ٣١٦.
- كعب بن زهير ٨١.
- كعب بن مالك ٦٩، ٧٧٨، ٧٧٩.
- كفاح طيبة ٧٩٨.
- كل شيخ له طريقة (مسرحة) ٩٢٦.
- كمال أبو ديب ٥١٥، ٦٢٩.
- كوربان ٦٧٨.
- كوكتو ٩٣٢.
- كولردج ١٤٤، ٣١٥، ٣٣٨، ٣٨٣.
- ٤١٥، ٥٦٧، ٦٤٢.
- لايد لمحمود حسن إسماعيل ٧٧١.
- كسرى أنو شروان ٧٨٨.
- كل شيء في الحديث لجايالزكوير ٩٢٨.
- لانسون ٤١٦، ٦١٥.
- لييد ٣٧، ٣٨.
- لسان العرب لابن منظور ٧٣٢.
- اللص والكلاب لنجيب محفوظ ٨٢٣.
- اللقاء السعيد لمحمد المجلوب ٨٤٩-
- ٨٥٢، ٨٥٤.
- للصلاة والثروة لئارك الملايكة ٧٥٥.
- لوسيان غولدمان ٢٠٦، ٦٣١.
- لوط عليه السلام ٨١١، ٨٨٣، ٨٨٤.
- لوكاش ٢٦، ٢٧، ٢٠٦، ٢٠٨.
- لوكت دوليل ٥٩٨.
- اللؤلؤ المكنون ٧٥٥.
- لويس شيوخو ٥٨.
- لويس عوض ٥٨، ٩٠٥.
- ليل العبيد لنجيب الكيلاني ٨٣٧، ٨٧٩.
- ليالي تركستان لنجيب الكيلاني ١٩١،
- ٨١٩، ٨٣٧، ٨٤٦.
- ليليات امرأة أرق لرشيد بوجندرة ٢٤٥.
- ليلي لخلو ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٤، ٨٧٥.
- لينين ٩٤٤.
- ليويولد فايس (محمد أسد) ٧٠١،
- ٨٦٧.

- ليوناردو دافنتشي ٤٣٩، ٦٠٥ .  
مارتن فوس ٤٣٤ .  
مارسيل إيجيه ٩٢٧ .  
ماركس ٣٣، ٣٩٨، ٤٠٠، ٥٠٥، ٦٢٢ .  
المازني ٧٩٧ .  
مأساة الخلاج لصلاح عبد الصبور ٨٩١، ٩١٦ .  
المأسورون لعماد الدين خليل ٩٥٥، ٩٥٩ .  
مالارميه ٥٩٨ .  
مالرو ٣٤ .  
مالك بن نبي ٢٩، ٥٥، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٣، ٢٦٥، ٢٦٧، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٩، ٣٠٠، ٤٠٦، ٤٢٠، ٤٤٠، ٤٧٠، ٤٨٦، ٦٦١، ٦٦٣، ٦٦٥، ٦٧٣، ٦٨٣، ٧٠١، ٧٤٧، ٨٥٥، ٩٥٦، ٩٦٥ .  
مأمون فريز جرار ٨٠٧، ٨١٣، ٨١٤ .  
ماهر حتموت ٨٣٧، ٨٧٩ .  
ما هو الفن لتولستوي ٢٦٦ .  
مبادئ في الأدب والدعوة لعبد الرحمن حبنكة الميداني ٤٣٦ .  
مترلنك ٩٣٢ .  
مصجنون ليلى لأحمد شوقي ٩١٣، ٩٤٠، ٩٤١ .  
محاولات جديدة في النقد الإسلامي
- لعماد الدين خليل ٣٥٨، ٣٨٤، ٧٥٥، ٨٣٠ .  
محمد ٣٢، ١١٠، ١٤٣، ٢٦٢، ٥٠٤، ٥٢٩، ٥٣٢، ٥٨٦، ٦٩٢، ٧٣٦، ٨٨٢ .  
محمد لتوفيق الحكيم (مسرحية) ٨٩١، ٨٩٤، ٩٠٦-٩٠٩، ٩١١ .  
محمد أحمد حمدون ١٤٠، ١٥٥-١٥٨، ١٩١، ١٩٢، ١٩٦، ٢٦٩، ٣٠٠، ٤٤٤، ٤٩١، ٥٤٤ .  
محمد بن أبي الخطاب القرشي ٧٥، ١٨١ .  
محمد بن إدريس الشافعي ٧٧٨ .  
محمد أسد = ليوبولد فايس  
محمد إقبال ٤٤، ١٢١-١٢٣، ١٢٥، ١٢٧، ١٤٧، ١٧٣، ٤٤٢، ٥٨٠، ٧٠١، ٧١٧، ٧١٩، ٧٤٨، ٧٦٢، ٧٧٩، ٧٨٠ .  
محمد إقبال عروي ١٤٠، ١٦٧، ١٦٨، ١٧٨، ١٩٠، ١٩٢، ٢٤١، ٣٥٨، ٣٨٤، ٤٠٤-٤٠٦، ٤٨٠، ٤٨١، ٥٣٢، ٥٩٣، ٦٢٧، ٦٢٩، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٩، ٧٩٤، ٨٠٧، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٩، ٨٨٠، ٩٧٣ .  
محمد أنور رياض ٨١٩، ٨٤٨ .  
محمد بلري عبد الجليل ٧٢٢ .

- محمد بنعمارة ٣٧٣، ٧٦٨. محمد عابد الجابري ٢٠٠، ٧٠٦.
- محمد البهي ٧٠١. محمد عادل الهاشمي ١٧١، ١٧٥، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٩١، ٥٠٥، ٥١٤، ٥١٥، ٥٣٢، ٥٤٤، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٧٨، ٧٧٩.
- محمد جميل ياروت ٥١٦، ٥١٧. محمد الحسناوي ٦٢٩، ٧٥٥-٧٦٠، ٨٠٧، ٨٨٧، ٨٩٢، ٧٧٠، ٧٨٥، ٧٨٧، ٨٠٧، ٨٨٧، ٨٩٢.
- محمد حسن بريقش ١٦٩، ٦٢٩، ٧٥٥، ٧٥٨، ٧٥٩، ٨٠٧، ٨٣٧، ٨٤٦، ٨٧٩، ٨٨٨، ٨٩١، ٩١٤.
- محمد حسن الحبري ٨٤٥. محمد حسن عبدالله ١٧٥، ٣١٤.
- محمد حسن عواد ١٥٨. محمد حسين ٩٠، ٨٠٠.
- محمد حسين فضل الله ٢٢١، ٢٩٣، ٤١٦، ٤١٨، ٤٩٠، ٤٩١، ٥٣٥، ٥٣٧، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٨، ٥٥٢، ٥٩٣، ٦٨٣.
- محمد حسين هيكل ٨٦٧، ٩٠٥. محمد ٨٨٣، ٨٨٥، ٨٨١، ٨٥٦، ٨٥٥، ٧٩٣.
- محمد الرابع الحسني النشوي ٤٨١، ٤٨٦. محمد رسول الله والذين معه للسهار ٨١٩.
- محمد رشدي عبيد ٤٣٨، ٨٨٨، ٨٩١، ٩٣٩، ٩٥٥.
- محمد سعد فتوان ٤٥٥. محمد السيد ٨٢.
- محمد صفى كساب ٨٣٧. محمد عابد الجابري ٢٠٠، ٧٠٦.
- محمد عادل الهاشمي ١٧١، ١٧٥، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٩١، ٥٠٥، ٥١٤، ٥١٥، ٥٣٢، ٥٤٤، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٧٨، ٧٧٩.
- محمد عبد الحليم عبد الله ٨١٩، ٨٤٣. محمد عبد الله دراز ١٨٢، ١٨٣، ٣٥٦، ٣٨٤، ٨٥٥.
- محمد عبد المنعم خفاجي ٢٧٤، ٦٣٦، ٧٥١، ٧٥٢.
- محمد عبده ٨٩، ٩٠، ٣٠٢، ٩٦٢. محمد عثمان نجاتي ٦٧٧، ٦٨٤، ٦٨٩، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٤.
- محمد علي ٧٤٩. محمد علي الرباوي ٧٦٨.
- محمد علي الصابوني ٧٩٣. محمد عمارة ٤٩٢.
- محمد عمران ٥١٧، ٧٧٣. محمد العيد آل خليفة ١٥٨، ١٧٣، ١٧٨، ٧٥٣، ٩٠٨.
- محمد الغزالي ٢٤١، ٢٤٢، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٨٤، ٤٢٩، ٤٤١، ٧٠١، ٩٧٢.
- محمد غنيمي هلال ١٨١، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٦٦.
- محمد فتحي الشقيطي ٥٩١.

- محمد في الأدب المطار لفاروق خورشيد  
وأحمد كمال زكي ٧٦٣.
- محمد الفيتوري ٥٢٧.
- محمد قطب ١٤٠-١٤٢، ١٤٤، ١٤٥، ١٥٣، ١٥٩-١٦١، ١٧٩، ١٨٣، ١٨٥، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٢، ٢١٥، ٢٤٢، ٢٨٤-٢٨٧، ٣٠٠، ٣٩٢، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠٣، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٢١، ٤٣٧، ٤٤٧، ٤٥٧، ٥٥٦، ٥٥٩، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٧٠، ٥٧٣، ٦٢٤، ٦٦٣-٦٦٧، ٦٨٣، ٧٠١، ٧٢٩، ٧٨١، ٨٥١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٩.
- محمد كاكف ٧٤٨.
- محمد كريم ٣٤٢-٣٤٤-٣٤٦، ٣٥٢.
- محمد لقاح ٧٥٦.
- محمد المجلوب ٧٧٠، ٨١٩، ٨٤٩، ٨٥١-٨٥٤، ٨٥٦، ٨٥٧.
- محمد محمد حسين ٧٤٣، ٧٤٥، ٧٤٦.
- محمد محمود قرانيا ٩٥٩.
- محمد مصطفى بلوي ٥١٦.
- محمد مفتاح ٦٣٧، ٧٢٦، ٧٨٦.
- محمد مندور ٤٣٦، ٤٣٥، ٤٣١٣، ٥٨٤.
- محمد منلا غزيل ٧٥٥، ٧٧٠.
- محمد ناصر ٣٧٤، ٤٠٣، ٤٢٣، ٤٢٧، ٧٥٢، ٧٦٣، ٧٧٦.
- محمد ناصر بوحجام ٧٦٣.
- محمد هاشم الرسيد ٣٧٨.
- محمود إبراهيم ٣٧٥.
- محمود بلوي ٧٩٨.
- محمود البستاني ٢٩٧.
- محمود تيمور ٧٩٧، ٩٠٥.
- محمود حسن إسماعيل ٥٨٠، ٧٧١.
- محمود درويش ٥٢٧.
- محمود سامي البارودي ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٦.
- محمود السعرا ٧٢٢.
- محمود صفي كساب ٨٧٩.
- محمود طه لاشين ٨٠٠.
- محمود كامل الحامي ٨٠٠.
- محمود مفلح ١٩١، ٢٤٢، ٧٧٩، ٨٣٠، ٨٣٨، ٨٥٤.
- مدخل إلى الأدب الإسلامي لتنجيب الكيلاني ٣٨٤، ٦٩٦.
- مدخل إلى إسلامية المعرفة لعماد الدين خليل ٩٧٤.
- مدخل إلى القرآن الكريم لمحمد عبدالله دراز ٣٥٦، ٣٨٤، ٨٥٥.
- مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي لعماد

- الدين خليل ٣٥٨، ٣٨٤، ٤٤٨، ٥٧٨،  
٨٥٥.
- المرايا لنجيب محفوظ ٨٢٧.
- مرتضى مطهري ٢٠١، ٢٢٧، ٤٣١،  
٩٧٤، ٧٤٨.
- المرزباني ٧٧، ٧٩.
- المرفأ لعمود مفلح ٨٣٨.
- مركب بلا صياد لكاسوتا (مسرحية) ٦٢٤،  
٨٨٨، ٨٩١، ٩٢٣، ٩٢٥، ٩٣٦، ٩٣٧.
- مركباتنا تدخل عصر الفضاء ٨٤٧.
- مريم العلراء ٢٩٧، ٨١٠.
- مسافع بن عبد مناف ٦٥.
- مستقبل الثقافة في مصر لطف حسين ٧٤٦.
- المسرح الإسلامي روافده ومناهجه لأحمد  
شوقي قاسم ٨٨٧، ٨٩١، ٩٣٩.
- المسيح ابن مريم لعبد الحميد جودة  
السحار ٨١٩.
- مشاهد القيامة في القرآن لسيد قطب  
٣٣٠، ٣٤٠، ٣٤٥، ٣٥٤، ٣٥٧، ٨٠٩.
- ٨٨٩، ٨٥٥.
- المشكاة - مجلة ٣٨٥، ٨٨٨.
- مشكلات تربوية في البلاد الإسلامية
- لعباسي منفي ٦٨٣.
- مشكلة الفن لتركيا إبراهيم ٢٩٢.
- مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي
- المعاصر، لعماد الدين خليل ٨٨٨، ٩٢٥.
- مصادر نقد الرواية في الأدب العربي
- الحديث في مصر ٧٩٨.
- مصطفى رمضان ٨٨٨، ٨٩٢.
- مصطفى السباعي ٧٠١.
- مصطفى الشكعة ١٦٣.
- مصطفى صادق الرافعي ٥١، ٥٢، ٩٠،  
٩١، ٩٣، ٩٤، ٩٦-٩٨، ١٣٣، ٣٢٢،  
٣٢٨، ٦٢٩، ٧٤٣، ٧٤٦.
- مصطفى عليان ١٦٢، ٧٤٠.
- مصطفى محمد الغماري ١٥٨، ١٧٤،  
٧٥٢-٧٥٤.
- مصطفى ناصف ٩٧٣.
- المضمون الإسلامي في شعر علال الفاسي
- لحسن الوراكلي ٧٦١.
- المطر والرماد لإبراهيم العبيسي ٨٤٤.
- المظفر بن الفضل ٧٥.
- معجزة في الضفة الغربية لعماد الدين  
خليل ٩٥٥.
- المعجم الموسوعي لعلوم الإنسان ٧١٢.
- المعركة بين القديم والجديد لمصطفى
- صادق الرافعي ٧٤٦.
- المعري = أبو العلاء المعري
- الملفات السبع ١٨٢.
- المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ٧٣٤.

- مفدي زكرياء ٣٧٥، ٤٦١. منهاج البلغاء وسراج الادباء لحازم القرطاجني ٨٣، ٦٢٩.
- المفضّل الضبي ١٨١. منهج التربية الإسلامية لمحمد قطب ٦٨٣.
- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور ٣٨٣.
- المقتطف - مجلة ٨٨٩.
- مقداد يالجن ٦٨٣.
- مقدمة الشعر لأدونيس ٥١٠.
- مقدمة في التصور الإسلامي لمرتضى مطهري ٩٧٤.
- مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي لعبدالباسط بدر ٧٩٥.
- مقومات التصور الإسلامي ٢١٣، ٩٦٣.
- مكسيم جوركي ٥٧٩، ٥٨٥، ٥٩٨، ٨٤٣.
- ملحمة النور لعقاد الدين خليل ٧٥٥.
- ٧٥٧، ٧٦٠.
- مليم الأكبر لعادل كامل ٧٩٧.
- م. م الريسوني ٨٨٨، ٨٩١، ٩١٤.
- من وحي القرآن لمحمد حسين فضل الله ٨٨٥، ٨٥٥.
- المنصف مع شعر أبي الطيب المتنبي لابن وكيع ٦٤٧.
- المنفلوطي ٩٠، ٦٢٩، ٧٤٣.
- المنقذ من الضلال لأبي حامد الغزالي ٦٧٧.
- منهاج البلغاء وسراج الادباء لحازم القرطاجني ٨٣، ٦٢٩.
- منهج التربية الإسلامية لمحمد قطب ٦٨٣.
- منهج الفن الإسلامي لمحمد قطب ١٤٠.
- ١٥٩، ٧٨١، ٨٥٥، ٩٦٤.
- مهرداد بولال ٧٥٥، ٧٥٧.
- مهيّار ٧٧٥، ٧٧٦.
- المواقفات للشاطبي ٩٧، ٧٢٨، ٤٣٢.
- المودودي ٧٠١.
- موسى عليه السلام ١٨٩، ٨١٠، ٨١١-٨١٣.
- موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ٦٥٦.
- الموشع في مأخذ العلماء على الشعراء للمرزياني ٧٩.
- مي ريادة ٨٩٦.
- ميخائيل أنجلو ٢٦٢.
- ميخائيل نعيمة ٨٦٧.
- ميشال فوكو ٢٤، ٢٥، ٢٩.
- ميلاد جديد لحنان لحام ٨٤٧.
- ميلاد مجتمع لمالك بن نبي ٦٨٣.
- ميللر ٩٢٧.
- الناطقة ٨٤.
- نارك الملائكة ١٧٨، ٧٥٥.



- الناس في بلادي، لصالح عبد الصبور ٤٠١.
- النبا العظيم لمحمد عبدالله دراز ٣٥٦، ٣٨٤، ٨٥٥.
- نبيل راضب ٤٧٢.
- نشة ٣٣، ٣٤، ١٢١، ٨٢٧.
- النجاهشي الحارثي ٧٨.
- نجيب الكيلاني ٣٤، ١٤٠، ١٤٤-١٤٩، ١٥١-١٥٣، ١٥٥، ١٩٦، ٢٤٢، ٢٩٥، ٣٠٠، ٣٥٨، ٣٦٢، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٨٤، ٣٨٥، ٤٠٤، ٤٤٧، ٤٥٥، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٧٤، ٥٦٧، ٥٧٥-٥٧٧، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٩٣، ٦٠٠، ٦٣٢، ٦٥٢، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٩، ٦٦١، ٦٦٣-٦٦٥، ٦٩٦-٦٩٨، ٧٠٦، ٧٢٢، ٧٥٥، ٧٦٢، ٨٠٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٣، ٨٣٦-٨٤٢، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٨، ٨٥٤، ٨٦٣، ٨٦٥، ٨٧٦، ٨٧٩، ٨٨٧، ٨٩٢، ٩٥٩، ٩٦٣، ٩٦٤.
- نجيب محفوظ ٣٣-٣٥، ١٧١، ٣٣١، ٧٩٧، ٧٩٨، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٢٠، ٨٢٢-٨٢٩، ٨٣٦، ٨٣٨، ٨٤١-٨٤٣، ٨٤٥، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٦٤، ٩٧١، ٩٧٢.
- نحو أدب إسلامي معاصر لأسامة يوسف شهاب ٦٥٦.
- النساء الخالد لنجيب الكيلاني ٨٣٨.
- نذير شيبوب ٣٤٩، ٣٥٢.
- نزار قباني ١٥٩، ١٧٨، ٢٣٢، ٢٤٢، ٢٤٨، ٢٤٩، ٣٨٠، ٤٦٢، ٥١٥، ٥٢٧، ٧٦٥، ٧٦٩، ٧٧٣، ٧٧٥، ٧٨٥، ٩٧٠.
- نصر حامد أبو زيد ٥٠.
- النصف الآخر للسحار ٨٣٨، ٨٤١.
- نصف الدين لنجيب محفوظ ٨٣٦، ٩٦٤.
- نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية: دراسة وتحليل لعمر عبدالرحمن الساريسي ٦٥٨.
- نصيب ٨٤.
- نصرة الإغريض في نصرة القريض ٧٥.
- نظرات في القرآن لمحمد الغزالي ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٨٤.
- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، لصالح عبد الفتاح الخالدي ٣٠٣، ٣١٩، ٣٢٥، ٣٥٧، ٩٦٦.
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين لآلفت الروبي ٣٨٤.
- النقد الأدبي أصوله ومناهجه لسيد قطب ١٤٠، ٦٠٠، ٩١٤.
- النقد الإسلامي المعاصر لعماد الدين خليل ٨٨٨، ٨٢٨، ٣٥٨.
- نقد الفكر الخالص ٧٣٥.

- تقيب كوينيك لكارل تسوكماير (مسرحة) ٨٨٨، ٨٩١، ٩٢٢، ٩٣٧، ٩٦٩.
- النمر بن تولب ٧٨.
- نهر الجنون لتوفيق الحكيم ٨٩١.
- نوح عليه السلام ١٤٣، ٨١٠.
- نور الله للكيلاني ٨١٩.
- النورسي ٧٠١.
- هـ. أ. ر. جب ٧٤٥، ٧٤٦.
- هاروت وماروت لعلي أحمد باكثير ٩٥٩.
- هارولد بتتر ٩٢٧، ٩٣٠.
- هارون عليه السلام ١٨٩.
- هارون الرشيد ٣٨١، ٧٧٥.
- هاينجر ٧٣٤، ٧٣٥.
- هـ. ب. تشارلتن ٣٥٤.
- هـ. ج. ولز ١١٤.
- هندارة ٥١٥، ٥١٦.
- هشام بن عبد الملك ٤٨.
- الهلال - صحيفة ١٤٩.
- همدود - صحيفة ٧٤٩.
- همزات الشياطين لعبد الحميد جودة ٨٣٨، ٨٠٤، ٧٩٧.
- هنري لوفيفر ٤٩٦.
- هنري مونترلان ٩٣٢.
- هوايتيخ ٩٢٧، ٩٢٨.
- هود عليه السلام ٨١١.
- هوراس ٢٠٥، ٤٨٢.
- هولم ٣٠٧.
- هيجل ١٨٠، ٢٥٨، ٢٧٦، ٣٩٣، ٧٣٦-٧٣٤.
- وإسلامه لعلي أحمد باكثير ٨١٦، ٨١٧، ٨١٩.
- واضح النلوي ١٥٤، ٧٦٣.
- الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد لأحمد بسام ماضي ٣٨٤، ٣٨٩، ٧١٦، ٧٦٣، ٨٤٩.
- الوجيز في إسلامية المعرفة لعماد الدين خليل ٧٠٠، ٧٠٢.
- وحي الرمال لعزمي إبراهيم ٨٠٠.
- وردسوث ١٠٦.
- ولهان والمفترسون لإبراهيم عاصي ٨٢٠، ٨٤٧.
- ولي الدين يكن ٧٤٣.
- وليم جيمس ٦٩٥.
- ونامت على قرار لمحمد السيد ٨٢٠.
- وينجهمان ٢٦٦.
- يحيى حقي ٧٩٧، ٨٣٨.
- يحياري الطاهر ٧٦٢.
- يعقوب عليه السلام ٨١١.
- يوجين يونسكو ٩٢٦، ٩٢٩.
- يوريلس ٩٣١.
- يوسف عليه السلام ١٩٤، ٢٩٧، ٣٠٣.

- ٤٢٢، ٦٧١، ٦٧٦، ٦٧٩، ٦٨٠، ٨١١، يوسف مصطفى القاضي ٦٨٣.
- ٨٨٤-٨٨٦. يوسف نور عوض ٦٥١.
٨٣٨. يوسف إدريس ٤٨٥.
٥٢٨. يوسف الخال ٧٤٨.
٨٤٣. يوسف السباعي ٧٤٨.
٧٦٢. يوسف العظم ٨٠٠.
- يوسف العظم شاعر القدس لزكي الشيخ اليوم والغد ٧٤٥.
٧٦٢. حسين عثمان كتانة ٦٨٨، ٦٣٩.
- ٩٥٩، ٧٠١. يوسف القرضاوي ٨١١.
٢٦. يوسف القعيد ٩٢٦.





مطبعة

مركز الملك فيصل

للبحوث والدراسات الإسلامية





1. The first part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee. The names are listed in alphabetical order, and the addresses are given below each name. The list includes the names of the members of the committee, the names of the members of the sub-committee, and the names of the members of the advisory committee. The addresses are given in the following order: the address of the member of the committee, the address of the member of the sub-committee, and the address of the member of the advisory committee.

Bibliotheca Alexandrina



0636678

رقمك: ٩٩٦٠-٨٩٠-٢٢-٨ (مجموعة)

٩٩٦٠-٨٩٠-٢٤-٤ (ج ٢)